L'EDUCATION MUSICALE



N° 362
Novembre 1989
Mensuel

ISSN 013 1415

Prix : 35 F

L'EDUCATION MUSICALE

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

T.V.A. incluse

TARIF au 1er septembre 1989	FRANCE	DOM-TOM ÉTRANGER Supplément Avion 100 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	260 F	310 F
Abonnement COUPLÉ (× 5 iconographies)	285 F	350 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1989)	70 F PORT INCLUS	85 F 10 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat et l'Annuaire du Musicien)	450 F	600 F

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 10 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **35 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **40 F**

Joindre 12 F en timbres pour expédition par poste France et outre-mer.

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 4e TRIMESTRE 1989
Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL

45ᵉ Année NOVEMBRE 1989 n° 362

SOMMAIRE

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

HOMMAGE A RAYMOND LOUCHEUR (1899-1979)



Un homme, un serviteur de la musique dans ses fonctions les plus ingrates et difficiles, un compositeur... Impossible de séparer ces trois aspects chez Raymond LOUCHEUR.

L'homme, aussi discret que l'artiste, étatit trop souvent connu par la précision et le soin méticuleux qu'il apportait dans tous les actes de sa vie professionnelle. Ceux qui ont eu le privilège de le côtoyer dans sa vie personnelle et familiale se souviennent de la générosité, de l'affection qu'il distribuait autour de lui.

D'une très grande rigueur vis-à-vis de lui-même, toujours soucieux d'équité dans les décisions qu'il prenait ou les jugements qu'il portait, il a mené tout au long de sa carrière un combat incessant en faveur de la musique et des musiciens.

Créateur du centre de préparation au CAPES d'enseignement de la musique au lycée La Fontaine, sa stature de musicien pesait alors de tout son poids dans les décisions prises à cette époque au Ministère de l'Education Nationale.

Après avoir été Inspecteur général à la Ville de Paris (1941-1946), Inspecteur général de l'instruction publique (1946-1956), il est appelé à diriger le Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris à une époque où la prise en compte de l'évolution musicale devenait une nécessité, et a su y équilibrer les besoins des uns et des autres.

Victime d'un grave accident lors d'une mission au titre de l'Education Nationale, il eut ensuite la douleur de perdre son fils unique à un âge où la disparition d'un enfant ne peut être ressentie que comme une injustice insupportable.

Le sort frappa de nouveau Raymond LOUCHEUR en lui enlevant sa compagne qui, depuis toujours à ses côtés, avait passé tant d'heures à copier les matériels de ses œuvres.

Il laisse une production importante par sa qualité : deux symphonies, la Rapsodie Malgache. En famille pour sextuor de clarinettes, Hop-Frog ballet d'après E. Poe créé à l'Opéra de Paris en 1953. Production qui, par son intensité dramatique ne mérite pas le purgatoire où sont souvent plongés bien des compositeurs après leur disparition.

Un autre oublié Florent Schmitt, dont les louanges étaient fort rares, ne disait-il pas après une audition d'Hop-Frog : "Voilà une œuvre que j'aurais voulu écrire".

L'estime de ses pairs n'est-elle pas la meilleure des récompenses pour un artiste... ?

Alain WEBER

FRANÇOIS COUPERIN

(1668 - 1733)

Le Parnasse ou l'apothéose de Corelli

(Grande Sonate en Trio)
(1722-23, éditée en 1724)

par **Francine MAILLARD**
Professeur honoraire

L'AUTEUR

SES ORIGINES

François Couperin, dit le Grand, est le plus illustre représentant d'une famille de musiciens, originaire de Chaumes-en-Brie.

– Son aïeul, Mathurin, homme de loi à Beauvoir, (localité proche de Chaumes), pratiquait déjà la musique en amateur.

– Son grand-père, Charles, marchand à Chaumes, et son grand-oncle, Denis, notaire royal, étaient également organistes.

– Charles eut sept enfants parmi lesquels *Louis* (1626-1661), François, dit l'Aîné, et Charles (1638-1679) qui furent les premiers musiciens professionnels de la famille. Ils se firent remarquer en donnant une aubade à Jacques Champion de Chambonnières, musicien de la Cour, en villégiature dans la région de Chaumes, pour la Saint Jacques 1650 (?). Chambonnières les prit sous sa protection et les fit venir à Paris où ils firent carrière.

Louis Couperin, dont le génie ne le cède en rien à celui de son illustre neveu, devint organiste à l'église Saint Gervais à Paris et "Violiste de la Chambre du Roy". Il fut aussi considéré comme le meilleur claveciniste de sa génération. Il nous a laissé de nombreuses pièces de clavecin, groupées en "Suites", et de nombreuses pièces d'orgue ainsi que des œuvres instrumentales. A sa mort, survenue prématurément, son jeune frère Charles lui succède à Saint Gervais.

François Couperin, l'Aîné, fut très apprécié comme professeur de clavecin et eut une nombreuse famille grâce à laquelle la dynastie des Couperin se prolongea jusqu'à la dernière représentante de la famille, Céleste, morte à Belleville en 1860.

Charles Couperin, organiste à St-Gervais en 1661, à la mort de son frère Louis, épousa en 1662 Marie Guérin et fut le père de François Couperin le Grand. Il mourut lui aussi prématurément en 1679.

SA VIE

1668 : (10 novembre) : naissance à Paris.
1679 : mort de son père Charles. Les dons et les connaissances musicales de l'enfant sont tels que le clergé de St-Gervais lui réserve la succession de son père à l'orgue. Sa mère conserve l'appartement de fonction de l'organiste. Pendant que François continue d'étudier avec Thomelin, ami de son père et organiste à St-Jacques de la Boucherie, Michel-Richard de Lalande assure l'intérim à St-Gervais.
1685 : François fait fonction d'organiste à St-Gervais.
1689 : Il épouse Marie-Anne Ansault et est nommé organiste titulaire à St-Gervais.
1690 : Naissance de Marie-Madeleine, première fille de Couperin. Il fait éditer ses deux *Messes d'Orgue.*



1690-95 : Compose ses premières *Sonates en Trio.*
1693 : Nommé par Louis XIV "Organiste de la Chapelle du Roi", en remplacement de son maître, Thomelin, décédé.
1694 (?) : Nommé Maître de clavecin du Duc de Bourgogne, puis de cinq autres princes du sang. (Il fut pendant douze ans professeur du Duc de Bourgogne).
Il compose à cette époque de nombreux motets pour la Chapelle Royale, ainsi que ses premières pièces de clavecin, destinées à ses très nombreux élèves.
1701-1702 : *Le Mercure Galant* (Journal relatant les chroniques et faits divers de l'époque) nous le montre à de multiples concerts à la Cour, à Versailles, à Fontainebleau ou à Saint-Maur (chez Monsieur le Duc, petit-fils de Condé), concerts qu'il dirige de son clavecin. Il est alors le suppléant de d'Anglebert, titulaire de la charge de "Claveciniste du Roi", à qui il succédera officiellement plus tard.
Il remplace aussi souvent son ami, l'organiste Nicolas Lebègue, titulaire de l'orgue royal pour le "quartier d'automne", lui-même étant titulaire depuis 1693 du "quartier d'hiver".
1705 : Naissance de Marguerite-Antoinette, seconde fille de Couperin.
1707 : Naissance de Nicolas-Louis, second fils de Couperin, mort en bas-âge. Du premier, François-Laurent, on ne sait pas grand-chose, sinon que, mauvais sujet, il rompit avec sa famille, mais vint réclamer sa part d'héritage à la mort de son père.
1710 : Couperin loue une maison de campagne à St-Germain en Laye. Compose une sonate en quatuor, *La Sultane*, et des cantates profanes (*Ariane abandonnée*, œuvre perdue).
1713 : Edition du *1er Livre de Pièces de Clavecin.*
1714-1715 : Concerts chaque dimanche à la Cour.
Edition des *3 Leçons de Ténèbres pour le Mercredi Saint.*
1716 : Edition du *2ème Livre de Pièces de Clavecin* ainsi que de *l'Art de toucher le clavecin.*
Il obtient officiellement la survivance de la charge de "Claveciniste royal". (Louis XIV est mort depuis un an, mais les charges de Couperin sont maintenues sous la Régence).
1718 : Sa fille Marie-Madeleine entre au couvent de Maubuisson où elle sera organiste.
1722 : Edition du *3ème Livre de Pièces de Clavecin* et des 4 *Concerts Royaux.*
1723 : Couperin demande pour son cousin Nicolas, fils de François l'Aîné, la survivance de sa charge d'organiste à St-Gervais.
1724 : Edition des 10 Concerts *Les Goûts Réunis* et du *Parnasse* ou *l'Apothéose de Corelli.*
1725 : Edition de *l'Apothéose de Lully.*
1726 : Edition des Sonates *Les Nations.*
1728 : Edition des *Pièces de viole.*
1730 : Edition du *4ème Livre de Pièces de Clavecin.*
Couperin, malade, se défait de ses charges en faveur de son cousin Nicolas (orgue de St-Gervais) et de sa fille Marguerite-Antoinette ("claveciniste du Roi").
1733 : François Couperin meurt à Paris, le 12 septembre.

SES ŒUVRES

1. Pour clavecin

254 pièces groupées en 4 Livres et réparties en 27 Ordres. (Rappelons qu'un "ordre" est alors un ensemble de pièces de nombre très variable, toutes écrites dans le même ton, donc apparenté à la "Suite", mais en différant en d'autres points). Chacune de ces pièces est un petit tableau musical au titre évocateur. Nous trouvons par exemple :

a) *des portraits* : La Verneuil, la Verneuillette, la Sophie, la Couperin, la Couperinette, la douce Jeanneton, la Conti...

b) *des caractères* : l'Audacieuse, le Turbulent, la Lugubre, la Follette, l'Epineuse...

c) *des tableaux de nature* ou *scènes campagnardes* : la Linotte effarouchée, la Fauvette plaintive, les Moissonneurs, les Bergeries, les petites Crémières de Bagnolet...

d) *des tableaux d'intérieur* : les Tricoteuses, le Dodo, ou l'Amour au berceau...

e) *des tableaux mythologiques* : les Gondoles de Délos, le Carillon de Cythère...

f) *des danses* : allemande, passepied, gavotte...

2. Pour orgue

– *Messe à l'Usage ordinaire des Paroisses pour les Fêtes Solennelles.*

– *Messe propre pour les Couvents de Religieux et Religieuses.*

3. Musique vocale

a) *profane* : 7 airs sérieux, un air à boire, un trio, 2 canons.

b) *religieuse :* Elévations et motets (*motet à Sainte Suzanne, Motet de Pâques...*) *Leçons de Ténèbres* pour la Semaine Sainte (sur les 9 Leçons que Couperin nous dit avoir composées et exécutées, les trois premières, pour le Mercredi Saint, nous sont seules parvenues.)

4. Musique pour ensemble instrumental

Dans ce domaine, Couperin veut concilier le goût italien et le goût français ; il s'en explique dans plusieurs de ses Préfaces.

a) *Les Sonates en Trio* (que Couperin recommande d'ailleurs de nommer "Sonades") : *La Pucelle, la Steinkerque, la Visionnaire, l'Astrée, la Superbe, la Sultane* (sonate en quatuor), *l'Impériale* et les quatre Sonates *"Les Nations"* (remaniement des précédentes).

b) *Les Concerts : 4 Concerts Royaux, 10 Concerts "Les Goûts Réunis".*

c) *Les Apothéoses : Le Parnasse* ou l'*Apothéose de Correlli. L'Apothéose de Lulli.*

d) *Pour viole :* Deux suites de pièces pour viole.

5. Ouvrages didactiques

– *Règles pour l'accompagnement.*

– *L'Art de toucher le clavecin* (suivi de 6 préludes pour clavecin).

LA "GRANDE SONATE EN TRIO"

Cette œuvre (pour deux dessus et basse continue) parut en 1724 à la suite des 10 concerts *"Les Goûts Réunis"*. Elle s'apparente d'ailleurs au 8ème concert *"Dans le Goût théâtral"* et au 9ème *"Il rittrato del Amore"* (Le portrait de l'Amour).

Couperin, là encore, y exprime son désir de concilier les goûts italien et français.

Dès 1690, époque de ses premières sonates en trio, il professait déjà la plus vive admiration pour la musique italienne et pour celle de Corelli en particulier. A propos des concerts que le Curé de St-André-des-Arts organisait et donnait régulièrement chez lui et où Couperin avait pris connaissance des premières sonates italiennes jouées en France, il écrivait, trente-six ans plus tard, dans la Préface de ses Sonates *"Les Nations"* (1726) :

« La première sonate de ce recueil (*la Pucelle*, devenue « *la Française*) fut aussi la première que je composai et « qui ait été composée en France. L'histoire même en « est singulière : charmé de celles du Signor Corelli « dont j'aimerai les œuvres tant que je vivrai, ainsi que « des ouvrages français de Monsieur de Lully, je hasar- « dai d'en composer une que je fis exécuter dans le « concert où j'avais entendu celles de Corelli. »

(On connaît aussi le subterfuge utilisé alors par Couperin et qu'il avoua par la suite : craignant que cette sonate ne soit mal accueillie, il avait, dans sa signature, modifié l'ordre des lettres de son nom pour lui donner l'air italien !)

De même, lors de l'édition de *l'Apothéose* de 1724, il notait dans sa Préface :

« Le goût italien et le goût français ont partagé depuis « longtemps (en France) la république de la Musique : à « mon égard, j'ai toujours estimé les choses qui le méri- « taient sans exception d'auteur ni de nation : et les « premières sonates italiennes qui parurent à Paris il y a « plus de trente années et qui m'encouragèrent à en « composer ensuite ne firent aucun tort dans mon « esprit, ni aux ouvrages de Monsieur de Lully, ni à « ceux de mes ancêtres qui seront toujours plus admira- « bles qu'imitables ».

L'INSPIRATION

1 – Son modèle italien : Arcangelo Corelli (1653-1713).

Sa vie : Né à Fusignano, près de Bologne en 1653, il occupe à Rome dès 1675, après de brillantes études de violon, une situation de premier plan. Protégé de la Reine Christine de Suède, puis du Cardinal Ottoboni, neveu du Pape, il mène une vie sans histoire, occupée par la composition et la direction d'orchestre.

Il meurt en pleine gloire en 1713, et son corps embaumé fut enseveli au Panthéon de Rome.

Surnommé "Le Maître des Maîtres", il est le créateur du Concerto Grosso et eut une influence énorme sur ses contemporains.

Ses œuvres : — 4 livres de 12 sonates en trio (2 livres de "sonata da chiesa" et 2 livres de "sonata da camera", s'échelonnant de 1681 à 1694).
— 1 livre de 12 sonates pour violon et basse continue (1700).
— 1 livre de 12 concerti grossi, publié après sa mort en 1714.

2 – La Mythologie grecque :

— *Le Parnasse* est un massif montagneux de Grèce au flanc duquel se trouve le sanctuaire de Delphes et qui était le séjour préféré d'Apollon, Dieu du Soleil, de la Musique et des Arts. Il était entouré des 9 Muses, (dont Euterpe, Muse de la Musique), qui, elles, aimaient parcourir le Mont Hélicon, situé à proximité. Au flanc de ce dernier se trouvait la source *Hippocrène*, que le cheval Pégase avait fait surgir d'un coup de sabot. Les Muses s'y désaltéraient. (Près de Delphes, c'est à la Fontaine *Castallis* que les pèlerins se rafraîchissaient).

– *Une Apothéose* dans l'Antiquité était la cérémonie par laquelle on déifiait un héros, un empereur, après sa mort.

FORME ET ANALYSE

Il s'agit d'une grande sonate "da chiesa" en sept mouvements. (Le grave initial, la fréquence des pièces fuguées, l'absence de danses, sont les caractéristiques de la sonate d'église).

Elle est écrite pour 2 dessus (flûtes, hautbois ou violons) et basse continue.

Chaque pièce est précédée d'un commentaire. Ce programme détaillé en fait comme une sorte de ballet où la musique suffit à suggérer le spectacle. Pourtant, malgré la précision du commentaire, il ne s'agit pas là de musique descriptive ou "à programme". La musique de Couperin est de la musique pure. Il a su, sans pasticher Corelli, rester dans l'atmosphère des sonates corelliennes de caractère harmonieux, généreux.

(Notons d'ailleurs que Couperin aimait commenter ou expliquer ses œuvres, par exemple dans les Préfaces de ses diverses publications, et dans les tableaux burlesques qui forment cet ensemble de pièces pour le clavecin "Les Fastes de la Grande et Ancienne MXNXSTRXNDXSX" – mot se voulant sybillin, et mis pour "Ménestrandise").
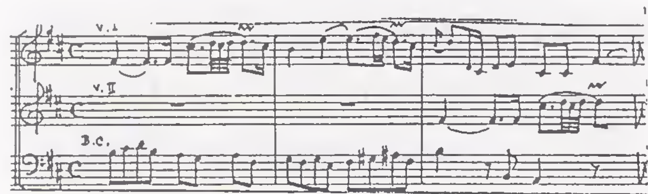
1 – Corelli, au pied du Parnasse, prie les Muses de le recevoir parmi elles.

Ce "grave" ("*Gravement*", indique l'auteur), en *si* mineur, à 4/4, baigne dans une authentique lumière et saveur corellienne et italienne. Il comporte 18 mesures durant lesquelles, sur une puissante et solide *basse* qui

progresse calmement et régulièrement, *les deux dessus* exposent une phrase mélodique d'un seul souffle tout au long de la pièce. Cette phrase présentée d'abord en canon, permet ensuite des dialogues entre les deux instruments.

On y peut déterminer trois parties :

– 1) (mes. 1 à 7) – Le thème de 2 mesures en *si* mineur est joué par le premier dessus et repris en canon par le second. Après quelques courtes répliques en *ré* majeur, cet épisode s'arrête sur un accord de *la* (dominante de *ré*).



– 2) (mes. 7 à 10) : court épisode où les dialogues entre les deux instruments comportent de nombreuses syncopes, module en *fa* dièse mineur pour s'achever sur une cadence parfaite en *si* mineur.
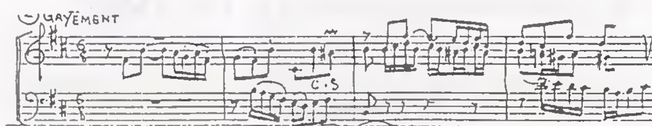
– 3) (mes. 10 à 15) : le dialogue reprend, serré, et débute sur un rappel du thème initial. Notons à la mesure 13 une C.P. en *fa* dièse mineur (dominante du ton principal) et à la mesure 15 une C.P. en *si* mineur.

– (mes. 15 à 18) : une conclusion de 4 mesures voit le retour du dialogue et s'achève en suspens sur un accord de *fa* dièse (dominante de *si*) pour enchaîner sur le morceau suivant.

II – Corelli, charmé de la bonne réception qu'on lui fait au Parnasse, en marque sa joie. Il continue avec ceux qui l'accompagnent.

– "*Gayement*" à 6/8, en style fugué, en *si* mineur. Mouvement développé de 62 mesures où les expositions du thème fugué alternent avec des divertissements. Les cadences ponctuent les divers membres de phrases. La *basse* est ici concertante.

– **1) Exposition** (mes. 1 à 12) :
Sujet au 2ème dessus ; la syncope qui suit la quarte initiale lui donne élan et force.
Le *contre-sujet* énoncé par la basse sera repris plus loin comme nouvel élément.
Réponse au 1er dessus ; débutant par une quinte, elle nous indique qu'il s'agit ici d'une exposition de fugue tonale.
Sujet à la basse.
Conclusion modulant vers *la* avec le sujet joué à la tierce par les 2 dessus. C.P. en *la*.



– **2) Divertissement** (mes. 12 à 25) :
– Trois entrées du sujet en strette s'achevant sur une conclusion à la tierce en *fa* dièse mineur (mes. 16)
– Canon en strette sur le dessin descendant du contre-sujet ; il s'achève à la tierce (avec une mesure à 3/4) sur une cadence parfaite en *ré* majeur (mes. 21).
– Sur une basse mouvante et agitée, strette sur un nouveau motif s'achevant sur la dominante *fa* dièse de *si* mineur (mes. 25).

– **3) 1er Développement** (mes. 25 à 41) :
– Sujet en strette et en fugue réelle cette fois, d'abord entre les deux dessus, puis entre le 1er dessus et la basse. Conclusion à la tierce aux deux dessus en *mi* mineur (mes. 33).
– Nouvelles imitations sur le thème aux trois parties ; cadence parfaite en *si* mineur (mes. 41).

– **4) Divertissement** (mes. 41 à 48) sur le contre-sujet initial faisant office de nouvel élément.
– 3 entrées en canon du contre-sujet s'achevant en *ré* majeur (mes. 45).
– Le contre-sujet joué à la tierce par les deux dessus est repris par la basse. Cadence parfaite en *si* mineur (mes. 48)

– **5) 2ème Développement** (mes. 48 à 54) :
La réponse dont l'incise est tantôt une quinte, tantôt une octave, apparaît en strette aux trois instruments, puis au premier dessus. Cadence parfaite en *si* mineur (mes. 54).

– **Conclusion** (mes. 54 à 62) :
Après de nouvelles imitations aux deux dessus sur un dessin en double-croches agitées, de lentes et souples tierces et sixtes syncopées ramènent le calme, tandis que la basse s'agite à son tour. Les deux dessus reprennent à la sixte leurs doubles-croches rapides. Après une première cadence en *si* mineur, les dessus, toujours à la sixte concluent définitivement, soutenus par la basse solide dont l'importance est primordiale dans ce morceau.

III – Corelli, buvant à la source d'Hippocrène, sa troupe continue.

– "*Notes égales et coulées et modérément*" nous dit Couperin pour cette pièce de 59 mesures en *ré* majeur, à 2/2. Nous avons ici le seul instant de musique descriptive : l'eau semble couler sur des enchaînements de quatre croches, le plus souvent conjointes, donnant une impression de fluidité.
– La basse a encore ici un rôle concertant.

– Lorsqu'un ou deux instruments jouent les quatre croches fluides, l'autre (ou les autres) font de longues tenues qui produisent parfois des frottements de seconde.
– Les quatre croches fluides ne se présentent pas toujours identiquement : l'eau coule librement, capricieusement.

– 1) (mes. 1 à 12) :
– Thème de la source aux deux dessus à la tierce sur des tenues de la basse (mes. 4).



– Thème de la source à la basse sur des tenues des deux dessus. C.P. en *la* majeur. (mes. 12).

–2) (mes. 12 à 25) : après deux mesures de dialogue entre les deux dessus, la basse reprend le thème en croches fluides, pendant onze mesures, sur de longues tenues, parfois dissonantes (mes. 18), avec retour en *si* mineur, ponctué par une cadence rompue (mes. 21), pui en *mi* mineur (C.P. mes. 25).

– 3) (mes. 25 à 30) : c'est un épisode de transition au cours duquel, sur des tenues parfois dissonantes de la basse, les deux dessus se renvoient le groupe de quatre croches, pour revenir au ton initial de *ré* majeur (mes. 30).

– 4) (mes. 30 à 52) : c'est alors le retour du long thème de la source :
– à la basse (5 mesures) sur des tenues en *ré* majeur ;
– au 1er dessus (1 mesure), puis au second qui enchaîne pendant 6 mesures ; lorsque le premier dessus le reprend à son tour pendant 6 autres mesures bientôt relayé par le second, la basse se tait pendant quatre mesures, et seul, le premier dessus tient de longues rondes aboutissant au ton de *la* mineur (mes. 52).

– Conclusion (mes. 52 à 59) : le thème de la source, en imitations aux trois parties semble adopter la tonalité de *la*, d'abord mineur, puis majeur (mes. 58-59).
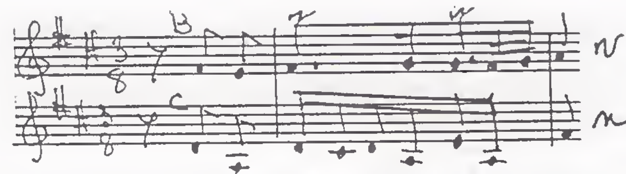
IV – Enthousiasme de Corelli, causé par les eaux d'Hippocrène.

"*Vivement*", en style fugué, à 3/8, en *ré* majeur.

Dans cette pièce pleine d'allant et de dynamisme, la basse est encore concertante.

– 1) (mes. 1 à 10) : un premier motif A, en double-croches régulières est exposé par le premier dessus. La réponse à la quinte est donnée par le 2ème dessus, suivie du sujet modifié à la basse en *ré*.





– 2) (mes. 10 à 24) : un deuxième motif B, plus rythmé, et superposé à un troisième élément C, est présenté aux deux dessus, puis repris en canon au 2ème dessus et à la basse. Il est suivi d'un dialogue léger et capricieux aux deux dessus, en marche d'harmonie ascendante qui s'achève sur une cadence parfaite en *mi* mineur (mes. 24).

– 3) (mes. 24 à 30) : canon plus serré en *la* majeur sur A ; les 3 entrées de ce canon aux 3 instruments se terminent sur B à la tierce et une cadence parfaite en *la* majeur (mes. 30).

– 4) (mes. 30 à 42) : imitations serrées sur A modifié aux trois parties en *ré* majeur ; une première phrase conclusive sur B et C superposés est donnée sans basse aux 2 dessus ; cette conclusion est reprise, modifiée : les 2 dessus jouent B à la tierce, tandis que la basse donne le motif A, aboutissant sur une cadence parfaite en *ré* (mes. 42).

– 5) (mes. 42 à 49) : dans le style plus libre de la fantaisie, les deux dessus, seuls, se jettent de longs traits enthousiastes en quadruple-croches qui fusent de l'un à l'autre, effleurant les tons de *si* min., *mi* min., *la* maj.

– 6) (mes. 49 à 57) : une formule conclusive en *si* mineur, sur C aux deux dessus à la tierce est accompagnée par un rappel de A à la basse, qui réapparaît alors, et s'achève par une C.P. en *si* mineur ; dans la redite de cette formule qui s'achève par une C.P. en *fa* dièse mineur, une mesure en quadruple-cloches (mes. 54) aux trois parties évoque les tremblements, les frissons d'enthousiasme qui secouent Corelli, en avant-goût de son "Apothéose".

(En ce qui concerne les transports qui agitaient les exécutants et auditeurs d'alors, un contemporain de Corelli, Hawkins, disait que lorsqu'il jouait "ses yeux devenaient d'un rouge feu et ses prunelles roulaient comme à l'agonie". D'après d'autres témoignages, nous savons que les œuvres italiennes de l'époque transportaient parfois les artistes et le public "jusqu'à la fureur").

A la 57ème et dernière mesure de ce tableau, le mot *attaca* indique l'enchaînement avec l'épisode suivant.
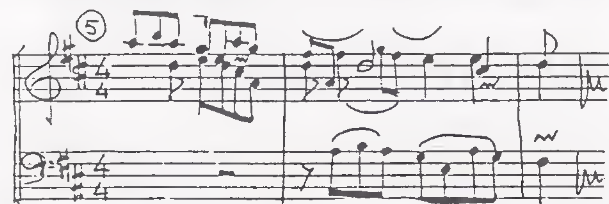
V – Corelli, après son enthousiasme, s'endort et sa troupe joue le sommeil suivant.

"*Notes égales et coulées*" – Très doux – à 4/4, en *ré* majeur.

Dans cette pièce, où le style fugué est encore de mise et où la basse est concertante, le terme "sommeil" utilisé dans les tragédies lyriques, désigne une sorte de berceuse destinée à endormir paisiblement le héros.

– 1) (mes. 1 à 12) : le thème présenté en trois entrées en

ré majeur, est repris modifié en *la* majeur, bientôt suivi (mes. 5) d'un dialogue serré et capricieux, reproduisant le thème initial, déformé rythmiquement, et qui conclut sur une C.P. en *sol* majeur.



– 2) **(mes. 12 à 17)** : les deux dessus en canon serré parviennent au ton de *mi* mineur (repos à la dominante à la mes. 15). Une courte formule conclusive en dialogue conduit à une C.P. en *mi* mineur.

– 3) **(mes. 17 à 27)** : un second petit canon aux deux dessus débouche sur un dialogue similaire à celui de la première section et aboutit à un repos à la dominante de *ré*, à deux mesures sur pédale de dominante (*la*) et à une conclusion en *ré* majeur. La redite des 3 mesures de conclusion, avec interversion des parties de dessus termine ce "sommeil" par une C.P. en *ré* majeur.
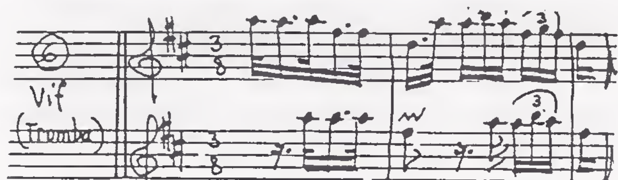
VI – Les Muses réveillent Corelli et le placent auprès d'Apollon.

"*Vivement*" – à 3/8, en *ré* majeur.

Ce tableau est une "tromba", c'est-à-dire une pièce de caractère victorieux, conçue pour la trompette ou destinée à l'évoquer. (Couperin avait déjà écrit une "tromba" dans le 10ème Concert des "Goûts Réunis").

Dans cet épisode, la basse ne concerte pas ; elle n'a qu'un rôle de soutien et s'interrompt souvent.

– 1) **(mes. 1 à 13)** : Cette "tromba" est construite sur un thème de joyeuse fanfare bien scandée, en canon aux deux dessus, et dont le rythme original fait alterner le binaire et le ternaire de ses triolets de double-croches ; une marche d'harmonie ascendante conduit à une C.P. en *la* majeur.



– 2) **(mes. 13 à 22)** : les deux dessus, sans basse, redisent en *la* majeur l'entraînante fanfare ; la basse, de retour à la mesure 17, achemine le discours, par une marche d'harmonie ascendante, vers la tonalité de *do* dièse mineur, ponctuée par une cadence parfaite.

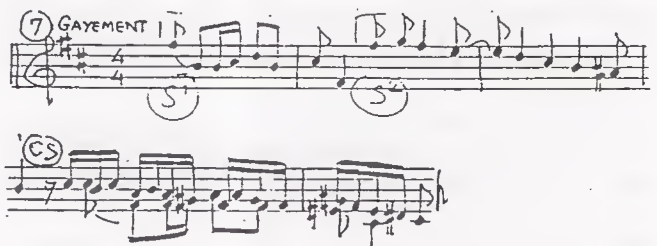
– 3) **(mes. 22 à 32)** : la redite textuelle en *la* majeur des 4 premières mesures de la précédente section est suivie, avec le retour de la basse (mes. 26), d'une formule au rythme plus coulant en double-croches en *fa* dièse mineur ; une courte conclusion reprise deux fois (la seconde fois avec interversion des parties de dessus) achève ce brillant tableau en *fa* dièse mineur, dominante du morceau suivant.

VII – Remerciements de Corelli

"*Gayement*" – Si mineur – 4/4.

C'est l'un des plus beaux mouvements fugués de Couperin. La basse ici est concertante et prend une part très importante dans le discours.
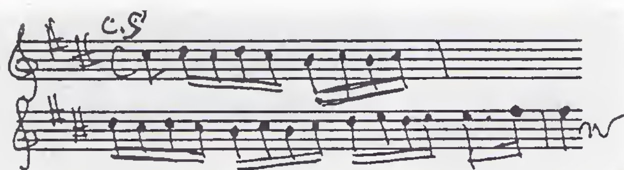
– 1) **Exposition** (mes. 1 à 10) :
– Sujet au premier dessus. (Ce thème comporte deux éléments : S1, énergique, rythmé, carré et S2, descendant conjointement sur la tonique et tout en syncopes).
– Réponse au 2ème dessus : elle module vers la dominante (*fa* dièse) et est accompagnée d'un contre-sujet commençant en double-croches dynamiques et s'achevant par des noires qui alternent avec les syncopes de la réponse.
– Sujet à la basse en *si* mineur, accompagné du contre-sujet direct au 2ème dessus, et renversé au premier.



– 2) **1er Divertissement** (mes. 10 à 19) – il comporte :
a) (mes. 10 à 12) : une transition modulante vers *ré* majeur, sous la forme d'un dialogue en imitations au 1er dessus et à la basse et s'achevant par une C.P. en *ré*.
b) (mes. 12 à 16) : le contre-sujet au 1er dessus introduit deux entrées de S1 au 2ème dessus et à la basse, modulant vers *la* majeur. (C.P. en *la*).
c) (mes. 16 à 19) : le contre-sujet à la tierce aux deux dessus introduit S1 à la basse, avec arrêt sur *fa* dièse, dominante de *si*, ton principal.

– 3) **1er Développement** (mes. 19 à 26) :
S1 revient en strette en *si* mineur aux trois parties et module en *mi* mineur ; cet élément est suivi de S2 au 2ème dessus dont les syncopes alternent avec les noires du 1er dessus ; cet épisode s'achève sur une C.P. en *mi* mineur.

– 4) **2ème Divertissement** (mes. 26 à 37) :
a) (mes. 26 à 28) : le contre-sujet en strette aux deux dessus est suivi de S1 à la basse.
b) (mes. 28 à 30) : un nouvel élément, dérivé du contre-sujet, CS', est présenté aux deux dessus, à la tierce, en *si* mineur.



c) (mes. 30 à 35) : repris en strette en *mi* mineur, cet élément nouveau aboutit à un retour de S2 au 1er dessus (mes. 32) et au ton principal (C.P. en *si* mineur à la mesure 34) confirmé par une formule conclusive en *si* mineur (mes. 35).
d) (mes. 35 à 37) : un dessin nouveau en gammes ascendantes est alors traité en imitations aux trois parties, et module en *la* majeur (C.P. en *la*).

– 5) **2ème Développement** (mes. 37 à 40) :
S1 suivi de S2 est présenté au 2ème dessus en *fa* dièse ; il est repris en imitations par la basse et s'achève sur une cadence parfaite en *fa* dièse.

– 6) **3ème Divertissement** (mes. 40 à 53) :
a) (mes. 40 à 43) : le contre-sujet est joué alors en canon serré au second, puis au premier dessus, enfin à la basse, modulant vers *ré* majeur (C.P. en *ré*).
b) (mes. 43 à 47) : cet épisode consiste en un trait triomphant à la tierce aux deux dessus, suivi d'un petit dialogue modulant entre les deux dessus, sans basse, qui nous ramène au ton initial, sur un arrêt à la dominante *fa* dièse.
c) (mes. 47 à 53) : l'élément CS', présenté à la basse et repris à la tierce aux deux dessus va former la conclusion de cet éblouissant tableau final, conclusion reprise deux fois et s'achevant par une cadence rompue, puis parfaite en *si* mineur

Le morcellement de l'analyse qui permet de mieux saisir le plan et les diverses articulations tonales, ne peut exprimer la beauté de cette dernière pièce, beauté qui réside d'abord dans l'expression énergique du thème et son originalité rythmique, dans la variété et la fantaisie dont l'auteur fait preuve pour le traiter, ensuite dans la richesse des motifs de divertissements, enfin dans la superbe maîtrise du langage contrepointique dont François Couperin fait usage ici comme en se jouant.

C'est sans conteste mettre là un point final grandiose à cette apollinienne évocation.

Dans les premiers épisodes, l'auteur avait voulu, en précisant discrètement son propos par un commentaire succinct, évoquer des scènes ou des sentiments bien divers : la prière, la joie, la fluidité d'une fontaine sacrée, l'enthousiasme, – don divin réservé à l'Elu, – la douceur paisible d'un sommeil enchanté, l'éclat d'une victoire.

Dans le dernier tableau de *l'Apothéose de Corelli*, Couperin exprime véritablement, bien au-delà de la courtoisie d'un simple "Remerciement", la somptueuse grandeur de l'instant ineffable où le génie humain se fond dans l'étincelle divine qui l'a suscité.

Dernière minute

La Ville de Paris recrute 25 professeurs d'éducation musicale. Inscriptions dès à présent au Bureau des Concours, 2 rue Lobau, 75004 Paris - Tél. : (1) 42.76.46.64.

LA RÉVOLUTION FRANCAISE AU COLLÈGE PUBLIC DES LIVAUDIÈRES À LOUDÉAC : *une magnifique fresque historique et musicale*

Jamais événement historique aura pris une place aussi importante que "notre" révolution au niveau scolaire ! Que de spectacles ont été réalisés sur ce thème tant dans nos écoles primaires, nos collèges, que dans nos lycées.

Chacun avec les moyens dont il disposait, parfois fort modestes il faut bien le dire, a eu à cœur de "marquer" l'événement. Dans l'Académie de Rennes une réalisation particulièrement réussie mérite que nous nous arrêtions quelques instants dans cette ville de Loudéac sise au cœur de la Bretagne.

C'était un peu avant les vacances, la vaste salle de spectacle de la ville était comble ; un public impatient était venu assister aux grands moments de la révolution qui allaient revivre sous nos yeux dans une magnifique fresque, réalisée et présentée par les élèves du collège public des Livaudières.

Un travail d'équipe

La chorale de l'établissement : élèves volontaires venus des quatre niveaux, une dizaine de solistes choisis selon leur timbre de voix adapté à la chanson, un groupe instrumental : batterie, orgue, guitare... la chorale d'Argoat constituée d'adultes, le tout répétant plusieurs fois par semaine sous la direction de Mme Danielle DERIENNIC, professeur d'éducation musicale de l'établissement.





Un atelier de grandes marionnettes dirigé par Marie Elise GILLES, professeur d'histoire et géographie : on imagine la patience des élèves pour réaliser ces têtes de plâtre, ces corps montés sur axe de bois de un mètre quatre-vingts, ces bras en bouteilles de plastique et les costumes... Il fallait également écrire le texte, penser à la mise en scène... Mme Joëlle CALVE professeur d'éducation physique a recherché dans les documents d'époque les pas de la véritable danse du "ça ira", nous lui devons également le ballet final.

Décors et programmes ont été réalisés sous la conduite de Mr René CALVE professeur d'art plastique au collège, et artiste peintre. Au total quelques cent vingts participants environ ont emmené le public dans un véritable tourbillon ponctué d'instants d'intense émotion ; on imagine aisément l'accueil reçu, le délire du public, il fallait y être !...

Soulignons que Mr Joël Le Piouffle, Principal du collège, a appuyé tout au long de l'année cette action éducative hors du commun par son ampleur. C'est avec un plaisir non dissimulé qu'il présenta la soirée et remercia tous ceux qui avaient œuvré sans ménager leur peine et leur temps. Que de souvenirs pour ces jeunes qui n'ont pas hésité à se lancer dans l'aventure avec leurs professeurs, quelle récompense que l'enthousiasme d'un public enchanté... maintenant il reste le film réalisé par le directeur de la SES. Une copie sur cassette peut être faite et expédiée sur simple demande adressée au collège.

Un grand bravo à tous et plus particulièrement à notre collègue Danielle Deriennic qui avec talent, assura la coordination et la direction musicale de l'ensemble.

Bernard CHERPITEL
Professeur Relais pour l'Education Musicale

LA SYMPHONIE ROMANTIQUE

par **Gérard DENIZEAU**

Schubert et Schumann connurent l'angoisse d'avoir à succéder au grand Beethoven.

Que faire après lui ?

Pour Debussy, l'inutilité de la symphonie apparaît manifeste, après le maître de Bonn.

Pour le bonheur de la musique (et le nôtre), l'écrasante personnalité du grand sourd "qui entendait l'infini" (Hugo) n'a cependant pas stérilisé le genre symphonique aux temps romantiques. Le XIX[e] siècle est même l'âge d'or de la symphonie.

Les célestes pages de Schubert, les poétiques développements de Mendelssohn, les puissants ouvrages de Schumann, les créations de Liszt, Tchaïkovski, Bruckner, voire Saint-Saëns, Dvorak ou Malher, sont là pour attester la richesse de cet exceptionnel patrimoine.

Cependant, c'est au-dessus de ces noms illustres que nous placerons le génie symphonique de Berlioz et de Brahms ; ces deux prodigieux manieurs de l'orchestre occupent un rang trop élevé dans l'histoire de notre art pour qu'il soit utile de se faire leur avocat. Néanmoins, la persistance des reproches qui leur sont périodiquement adressés nous incite à presser les mélomanes de retourner à la source de leur merveilleuse musique.

Reproches d'ailleurs diamétralement opposés : Berlioz sacrifierait au spectaculaire tandis que Brahms nous éreinterait de sa touffeur polyphonique !

Pourquoi prendre le soin de réfuter de telles extravagances ? Les deux ouvrages ici présentés, *Harold en Italie* de Berlioz et la *Quatrième Symphonie* de Brahms n'ont nul besoin de défenseurs, seulement d'auditeurs.

HECTOR BERLIOZ : HAROLD EN ITALIE

Partition : Ed. Eulenburg - N° 423 [E.E. 3623].

Discographie : Charles Münch / Orchestre de Boston - RCA : FVL 3 7033/2.

Bibliographie : Berlioz : *Mémoires* - G.F. Paris 1969. *L'Education Musicale* N° 326 : analyse de l'œuvre.

Les circonstances de la création

En 1934, Berlioz, âgé de 31 ans, connaît l'une des plus heureuses époques de sa vie. Marié depuis moins d'un an à Harriett Smithson ("Elle était à moi, je défiais tout"), célèbre par la *Symphonie Fantastique*, officiellement reconnu par le Prix de Rome, revenu de ses pérégrinations italiennes, il s'engage définitivement dans la voie d'un destin exceptionnel.

C'est à cette époque que son plus illustre admirateur, le grand Paganini, lui passe commande d'un morceau symphonique mettant en valeur l'alto soliste. La suite de l'affaire, nous la tenons de Berlioz lui-même (*Mémoires*, I, pp. 297/298) :

"J'essayai donc pour plaire à l'illustre virtuose d'écrire un solo d'alto, mais un solo combiné avec l'orchestre de manière à ne rien enlever de son action à la masse instrumentale (...) Paganini (...) parut désappointé et me quitta sans parler davantage de mon esquisse symphonique. (...) J'imaginai d'écrire pour l'orchestre une suite de scènes, auxquelles l'alto se trouverait mêlé comme un personnage plus ou moins actif, conservant toujours son caractère propre ; je voulus faire de l'alto, en le plaçant au milieu des poétiques souvenirs que m'avaient laissées mes pérégrinations dans les Abbruzzes, une sorte de rêveur mélancolique dans le genre du Childe-Harold de Byron. De là le titre de la symphonie : *Harold en Italie*." (qui forme l'Opus 16 du catalogue de Berlioz).

L'importance exceptionnelle du timbre choisi n'échappera à personne : dans l'immense production de la musique européenne, *Harold en Italie* reste l'unique très grand chef-d'œuvre accordant le premier rôle à l'alto.

Les symphonies de Berlioz

Les quatre symphonies de Berlioz ont été écrites en dix ans : *Symphonie Fantastique* (1830), *Harold en Italie* (1834), *Roméo et Juliette* (1839), *Symphonie Funèbre et Triomphale* (1840). Parmi les principales innovations de l'auteur, il faut relever l'importance et l'originalité de l'effectif instrumental (cornets à pistons, harpe, voix, cloches, etc. s'imposent définitivement dans le tissu orchestral), le caractère descriptif et dramatique de la musique qui suit un argument littéraire, la liberté formelle (*Harold en Italie* est seule à posséder 4 mouvements) et l'omniprésence du *moi* berliozien (traduit par la présence de thèmes cycliques sujets aux métamorphoses).

Analyse

La tonalité principale de l'œuvre est Sol Majeur (1er et dernier mouvements) ; les 2e et 3e mouvements se déroulent respectivement en Mi Majeur et Do Majeur, soit un glissement traditionnel à la tonique du ton relatif et à la sous-dominante. D'une durée d'environ 45 minutes, l'œuvre fait appel à un effectif fourni : 2 piccolos, 2 flûtes, 2 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes, 4 bassons, 4 cors, 2 cornets à piston, 2 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, triangle, cymbales, 2 timbales, 2 tambours de basque, harpe et cordes, plus l'alto solo.

La structure des divers mouvements dénote ce goût si caractéristique de Berlioz pour l'innovation dans le respect d'un équilibre classique :

1er mouvement (**Harold aux montagnes**), adagio-allegro : Sonate (introduction lente)

2e mouvement (**Marche de pèlerins**), allegretto : Grand Lied (ABABA)

3e mouvement (**Sérénade**), allegro assai : Lied
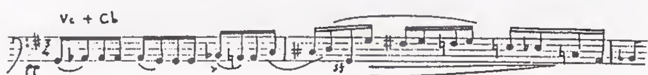
4e mouvement (**Orgie de brigands**), allegro frenetico : Forme libre.

La première audition de l'œuvre fut donnée au Conservatoire de Paris, le 23 novembre 1834, sous la baguette du chef Girard.

Premier mouvement : Harold aux montagnes, scènes de mélancolie, de bonheur et de joie.

Le poème en quatre chants de Byron (*Pèlerinage de Childe Harold*) narre le voyage d'un poète, d'une âme inquiète ouverte à toutes les impressions ; il date de 1812-1818 et Berlioz semble s'être totalement identifié à ce rêveur errant.

L'introduction lente (m. 1/94) présente, aux contrebasses et violoncelles, un premier thème [Exemple 1], sombre et tourmenté, écho des mélancoliques réflexions du héros.



Un long crescendo permet l'entrée des bois puis des cuivres, jusqu'à une série d'accords, fortissimo, précédant un doux et dernier retour du thème.

Sur un accompagnement vibrant de la harpe, c'est ensuite (m. 38) l'entrée du thème principal de la symphonie ; c'est l'alto solo qui expose cette admirable cellule mélodique, symbole du pensif Harold [Exemple 2] :

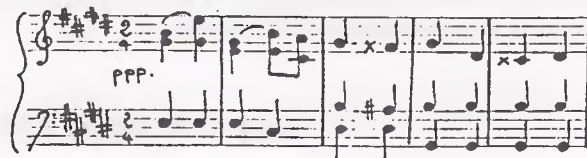


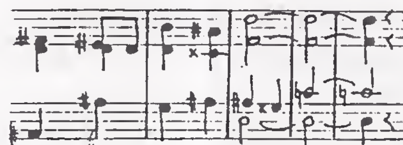
L'épilogue de cette longue introduction est surtout caractérisé par la finesse de l'instrumentation, notamment l'énoncé féérique de petites cellules en triples croches par les cordes divisées.

L'allegro débute à la mesure 95, passant de 3/4 à 6/8 (pour une durée totale de 405 mesures). Il se déroule selon les lois classiques de la forme sonate, en dépit d'un traitement assez libre. L'un des passages les plus curieux est formé par le fugato des cordes (m. 335) sur le thème d'Harold. Une coda précipitée et grandiose conclut ce premier volet.

Deuxième mouvement : Marche de pèlerins chantant la prière du soir.

L'introduction de cette marche forme l'une des pages les plus délicates de toute la littérature symphonique ; la harpe et les bois se répondent, en valeurs longues, avec une douceur extrême. Le thème de la procession (A) est exposé par les cordes seules [Exemple 3] :





Discrètement scandé par la sonorité cristalline de la harpe, il reçoit (m. 64) le soutien contrapuntique du thème d'Harold avant de s'effacer devant un motif mélodique accompagné de triolets (B). A la mesure 169, s'élève le "canto religioso" (C), confié au soliste qui évolue en rêveurs et berceurs arpèges. La marche revient, toujours plus atténuée, la vision s'efface peu à peu dans une atmosphère de tristesse songeuse, à peine troublée par les derniers échos de l'alto.

Troisième mouvement :

Sérénade d'un Montagnard des Abbruzzes à sa maîtresse. Après l'introduction dansante des bois, dans le registre élevé, bâtie sur une sicilienne [Exemple 4, a], le cor anglais fait entendre le thème de la partie centrale, tout d'émotion et d'intimité [Exemple 4, b], souvenir de ces longues promenades italiennes de l'artiste exilé.

Le thème d'Harold se glisse dans la trame polyphonique (m. 65), une nouvelle fois exposé par l'alto solo. Le retour de la sicilienne intervient à la m. 136.



Quatrième mouvement :

Orgie de brigands, souvenirs de scènes précédentes. Le thème initial est à l'origine d'un véritable déchaînement du discours musical, d'une stupéfiante audace si l'on compare cette écriture à celle des contemporains de Berlioz ; il est exposé par les cordes [Exemple 5] :

Un soudain silence précède le retour du *1er thème (m. 12) de l'introduction* [Exemple 1], bientôt interrompu par la reprise de l'orgie ; nouvelles brisures pour le souvenir de la *Marche des pèlerins* (m. 34), pour celui de la *Sérénade* (m. 46). Suivent les réminiscences de l'*allegro du premier mouvement*, de l'*adagio*...



Berlioz se souvient évidemment de la IXe, mais le traitement de ces retours mélodiques possède le caractère d'un tourbillon d'images inconnu chez Beethoven. Curieusement, le thème d'Harold ne reparaît qu'en fin de mouvement, sous une forme si altérée que l'oreille a quelque difficulté à l'identifier immédiatement. Une fantastique tourmente sonore clôt cette émouvante et splendide fresque orchestrale.

JOHANNES BRAHMS : QUATRIÈME SYMPHONIE

Partition : Heugel et Cie - Paris, J. 31493.

Discographie : Carlos Kleiber - 1981 - DG 2532003.

Bibliographie : Claude Rostand - *Brahms* - Paris, Fayard, 1978.

Les Symphonies de Brahms

Avec celles de Berlioz, les symphonies de Brahms n'ont guère de commun que le nombre quatre. Partout ailleurs, les différences ressortissent à l'abîme.

Nulle trace anecdotique chez Brahms ; rarement le vocable de musique pure sera utilisé à meilleur escient.

Par ailleurs, les ouvrages de Brahms datent de sa maturité ; c'est entre 43 et 52 ans qu'il les écrit (sans tenir compte des remaniements ultérieurs), c'est entre 27 et 37 ans que Berlioz avait écrit les siennes.

A la grande liberté structurelle de Berlioz, Brahms répond par l'adoption systématique des quatre mouvements ; aux formes libres de son aîné, il oppose un schéma quasi immuable : sonate / lied / scherzo / sonate. A cet égard, la *Quatrième Symphonie* constitue une exception de taille avec son ultime mouvement en forme de chaconne.

En revanche, l'harmonie de Brahms réserve plus de découvertes que celle de Berlioz, tandis que son instrumentation paraît infiniment moins originale.

Circonstances de la composition

La **Quatrième Symphonie** forme l'Opus 98 de Brahms ; créée le 25 octobre 1885, à Meinigen, sous la direction de Hans von Bülow, elle appartient à la dernière manière du compositeur. Et comme souvent en pareil cas, elle marque l'accomplissement suprême du génie, lorsque le créateur, au sommet de sa maîtrise, éprouve soudain la nostalgie des formes consacrées par le passé et en adopte les cadres. Non seulement son originalité n'en souffre pas, mais la miraculeuse osmose ainsi réalisée entre les fruits de la plus profonde inspiration et de la plus authentique tradition provoque de précieux miracles. Ce phénomène s'était également vérifié chez Berlioz, avec *Les Troyens* (dont nous ne dirons jamais assez à quel point son exclusion des programmes de l'Opéra de Paris déshonore les responsables de la "grande boutique").

C'est dans le petit village de Mürzzuschlag, en Styrie, que Brahms avait choisi de passer l'été 1886 ; il y écrivit rapidement sa dernière symphonie, que nombre de

commentateurs présentent comme le sommet de son œuvre.

Analyse

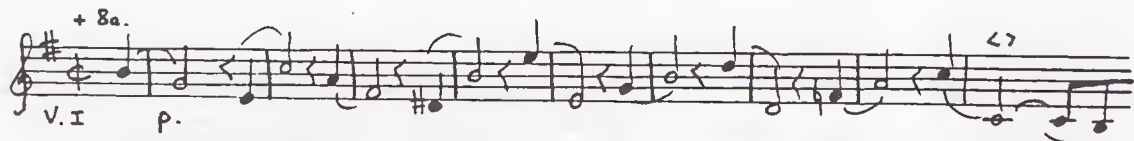
Tonalité principale de l'œuvre : mi mineur (premier et dernier mouvements) ; les 2e et 3e mouvements sont respectivement entendus en Mi Majeur et Do Majeur.

La symphonie dure environ 40 minutes. Son effectif est important : 2 piccolos, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 1 contrebasson, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, timbales, triangle et cordes.

Structure des mouvements :
1 – (Allegro ma non troppo) : Sonate
2 – (Andante moderato) : Sonate sans développement
3 – (Allegro giocoso) : Rondo-Sonate (ABACABA)
4 – (Allegro energico et passionato) : Chaconne.

Premier mouvement
(Allegro non troppo - mi mineur - 2/2)

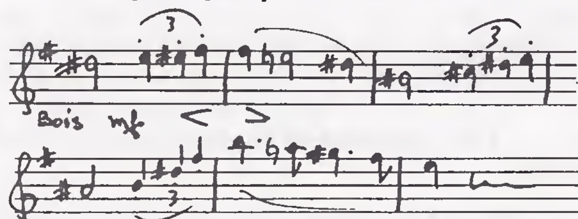
Le *premier thème* de l'*exposition* jouit d'une universelle célébrité, tant pour sa beauté intrinsèque que pour son extraordinaire discipline intervallique, la mélodie procédant selon l'échelle des tierces (descendantes de *si* à si, puis montantes, de *mi* à *do*). Cette phrase allie donc la plus parfaite spontanéité lyrique à la plus accomplie volonté organisatrice [Exemple 1] :



Suit une contrexposition qui repose sur des motifs mélodiques nouveaux, mais directement issus de la donnée mélodique initiale (la marche des tierces s'y entend avec évidence).

Le *pont*, d'une grande subtilité rythmique, est également bâti mélodiquement sur l'intervalle de tierce, procédé mis en valeur par le dialogue en échos des bois et des vents.

Donné aux vents, le *second thème* semble directement issu du matériau mis en œuvre pour le pont, avec ses mouvements contraires et éléments chromatiques, en Si Majeur, d'une facture lyrique si éminemment brahmsienne [Exemple 2] :



Le *développement* commence par la réexposition textuelle du premier thème, créant ainsi l'illusion d'une reprise. De très nombreuses modulations aux tons éloignés et la superposition de rythmes ternaires et binaires donnent une riche mouvance au matériau musical.

La *réexposition* n'offre aucune surprise, l'ordre des éléments présentés restant celui de l'exposition. Elle s'enchaîne à une splendide *coda* qui, à la suite d'un puissant crescendo, amène un canon grandiose entre cuivres et cordes, bâti sur un premier thème, décidément inépuisable.

Deuxième mouvement
(Andante moderato, Mi Majeur, 6/8)

L'*exposition* présente le *premier thème* [Exemple 3] en Do Majeur, avant de le reprendre dans la tonalité principale de Mi Majeur, effet transitoire d'une surprenante saveur que rehausse encore le timbre de la clarinette. Le *pont* est à nouveau formé d'un bref dialogue entre bois et cordes. Puis les violoncelles énoncent l'ample et lumineux second thème [Exemple 4], en Si Majeur :

Exemple 3



Exemple 4
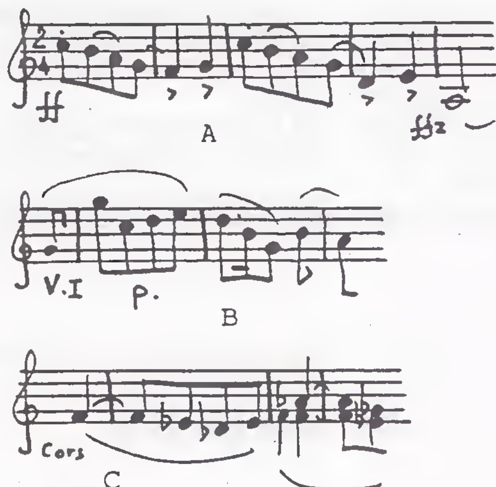


La *réexposition* bénéficie d'un enrichissement harmonique et rythmique.

Troisième mouvement
(Allegro giocoso, Do Majeur, 2/4)
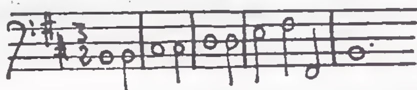
Scherzo par l'esprit, rondo par la forme (voire sonate pour les effets de développement), ce mouvement bénéficie de l'entrée en lice du piccolo, du triangle et du contrebasson. Dans cette structure ABACABA, C occupe la place traditionnelle du trio, les éléments A et B semblant

se plier aux rapports qui unissent habituellement les deux thèmes de la forme sonate [Exemple 5] :

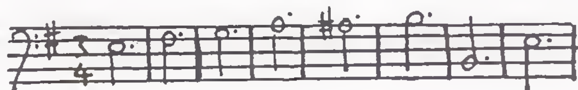


Quatrième mouvement
(Allegro energico et passionato, mi mineur, 3/4)

Particulièrement grandiose, ce finale repose sur une donnée thématique empruntée à Jean-Sébastien Bach (Cantate BWV 150, *Nach dir, Herr*) et à peine modifiée pour la circonstance ; observons cependant l'ajout d'un degré chromatique qui sera déterminant dans le traitement des dernières variations [Exemple 6] :



Thème de Bach



Thème de Brahms

Le rigoureux respect de cette carrure de 8 mesures, d'un bout à l'autre du mouvement, permet d'en suivre très aisément les sublimes métamorphoses (contrepoints, broderies, variations rythmiques, changements de mesure, parallélismes, canons etc.) qui situent au plus haut l'inspiration du grand musicien. Les variations sont au nombre de 30 (34 si l'on y joint le développement de la coda finale).

La **Quatrième Symphonie** de Brahms offre cette particularité extrêmement rare d'un travail compositionnel complexe offrant une séduction immédiate.

AVIS ADMINISTRATIFS

■ **Programme des actions de formation continue d'initiative nationale organisées par la direction des Lycées et Collèges pour l'année scolaire 1989-1990.**

(B.O. n° spécial 9-14 septembre 1989)

A. Caractéristiques des actions

1. Les actions pilotes
Ces actions permettent à l'administration centrale de conduire une politique déterminée dans quelques secteurs jugés stratégiques. Elles peuvent favoriser le développement de nouvelles démarches pédagogiques, ou accompagner les rénovations des contenus d'enseignement, ou encore renforcer le potentiel de compétences académiques en matière de concepts et de mise en œuvre de dispositifs de formation. Ces actions sont conçues comme des formations-actions et donneront lieu à des suivis spécifiques.

B. Modalités de désignation des stagiaires

Les stagiaires seront choisis et désignés par les recteurs selon une procédure qu'il leur appartiendra de définir en fonction du profil précisé dans le B.O.

C. Evaluation et suivi des actions

L'ensemble de ces actions donneront lieu à des évaluations permettant d'apprécier leur pertinence, leur efficacité, et leur conformité aux objectifs définis.

Actions gérées par le bureau DLC 21

• ***Code SAIMAFOR :*** TFC/900/A

Intitulé du stage : développement des ateliers de pratique artistique faisant appel aux technologies nouvelles.
Objectifs : développement des savoirs et des savoir-faire.
Contenus : ateliers de pratique artistique (musique), utilisation des matériels.
Responsable pédagogique : M. Gérard Azen, IPR, académie de Bordeaux.
Lieu de déroulement du stage : château de Monteton, 47230 Duras.
Date du stage : du 19 mars au 23 mars 1990.
Nombre de stagiaires : 25.

• ***Code SAIMAFOR :*** TFC/901/A/F

Intitulé du stage : musique et informatique.
Objectifs : développement des savoirs et des savoir-faire.
Contenus : recherche sonore sur synthétiseur. Elaboration d'un projet musical utilisant le micro-ordinateur, le synthétiseur et le logiciel séquenceur.
Responsable pédagogique : M. Daniel Gervais, inspecteur pédagogique régional, académie de Toulouse.
Lieu de déroulement du stage : Ecole normale d'instituteurs de Toulouse.

Dates du stage : 5 au 9 mars 1990.
Nombre de stagiaires : 20 (un dans 20 académies).

■ **Activités artistiques. Développement des ateliers de pratique artistique dans les collèges et les lycées** (B.O. n° 21)

Ateliers de musique

L'atelier de musique est d'une durée de 2 heures hebdomadaires pour des raisons particulières à la discipline. Cet atelier fait appel dans son fonctionnement à la compétence de professeurs d'éducation musicale.
Sans être obligatoire, la participation de professionnels est souhaitable. Elle garantit la complémentarité des compétences, constitue un temps fort dans le déroulement de l'atelier et facilite la pluralité des financements extérieurs.
L'atelier ne se substitue pas à la chorale et à l'ensemble instrumental.

1. Orientations pour le contenu des activités.

L'atelier de musique est le lieu d'acquisition d'une culture musicale reliée à une culture artistique générale dans et hors l'établissement et le lieu d'une pratique critique et réfléchie.
Il peut s'agir par exemple d'un atelier, soit :
- de création de chanson,
- de spectacles musicaux,
- de musique et électroacoustique,
- de musique et image,
- de musiques extra-européennes.

2. Modalités

1) La demande de création d'atelier.
La demande de création d'un atelier de musique effectuée par l'établissement candidat comporte :
- la présentation de l'enseignant ou de l'équipe d'enseignants qui aura la charge de l'atelier et, le cas échéant, le responsable administratif, assortie de l'avis de l'inspecteur pédagogique régional de la discipline ;
- s'il y a lieu, la présentation du ou des partenaires devant remplir les conditions définies dans le décret n° 88-709 du 6 mai 1988 relatif au concours apporté par certaines personnes aux enseignements et activités artistiques se déroulant dans les établissements scolaires en application de la loi n° 88-20 du 6 janvier 1988 ainsi que par les arrêtés qui lui font suite ;
- le projet pédagogique élaboré par l'équipe : enseignants et partenaire(s) éventuel(s) ;
- s'il y a lieu, le projet de convention établi conformément au modèle fixé par l'arrêté prévu au décret n° 88-709 du 6 mai 1988 lorsqu'il s'agit de personnes morales ;
- la description des locaux, équipements et matériels qui seraient utilisés à l'extérieur de l'établissement, accompagnée de la convention d'utilisation ;
- le budget prévisionnel faisant apparaître l'accord de financement consenti par la collectivité territoriale à l'établissement scolaire pour les dépenses de cet atelier ;
- la délibération du conseil d'administration de l'établissement notifiant son accord, assortie d'un avis motivé.

2) La procédure
- transmission de la demande pour étude et avis au groupe de travail mis en place par le recteur ;
- étude de la demande par le groupe. Transmission de l'avis en résultant au recteur ;
- décision du recteur et communication de cette décision au chef d'établissement ayant demandé l'ouverture de l'atelier ;
- transmission de la liste des ateliers au bureau DLC/17.

EXAMENS et CONCOURS

Baccalauréat - Série A3 (1989)

A. Commentaire d'une œuvre musicale

(sur 10 points)

B. BARTOK, *musique pour instruments à cordes, percussion et celesta, premier mouvement* (Universal Edition, p. 1 à 10).

1. Quelles sont les caractéristiques mélodiques, rythmiques et structurelles du thème principal ?
2. Situez les entrées du thème (sous son aspect initial ou transformé) et montrez comment elles sont articulées tout au long de cette pièce.

   Quel est le plan d'ensemble de ce mouvement ?
3. Montrez en quoi l'instrumentation renforce le pouvoir expressif de cette œuvre.
4. Choisissez une œuvre vocale ou instrumentale qui présente, sur le plan de l'écriture, des analogies avec cet extrait.

   Précisez-en l'auteur, l'époque, la formation pour laquelle elle est écrite et comparez-la à ce premier mouvement.

B. Analyse harmonique

(sur 10 points)

W. A. MOZART, *Sonate pour piano n° 4, Menuetto I* (éditions Choudens).

1. Indiquez la tonalité générale de ce morceau, puis situez avec précision les modulations principales (numéro de mesure, temps, accord). Déduisez de cette étude le plan tonal de ce menuetto.
2. Relevez une demi-cadence et une cadence parfaite.
3. Indiquez la nature, l'état et le chiffrage des accords de la mesure 1 au premier temps de la mesure 4.

   Comparez, sur les plans mélodique et harmonique, le début de ce menuetto (jusqu'au premier temps de la mesure 4) au passage allant du troisième temps de la mesure 18 au premier temps de la mesure 22.

MENUETTO I

SOLFÈGE A3

lent - ♩. = 54

p

simile

pp

p

p

Sans presser

mf

P

mf

mf

P

ral...
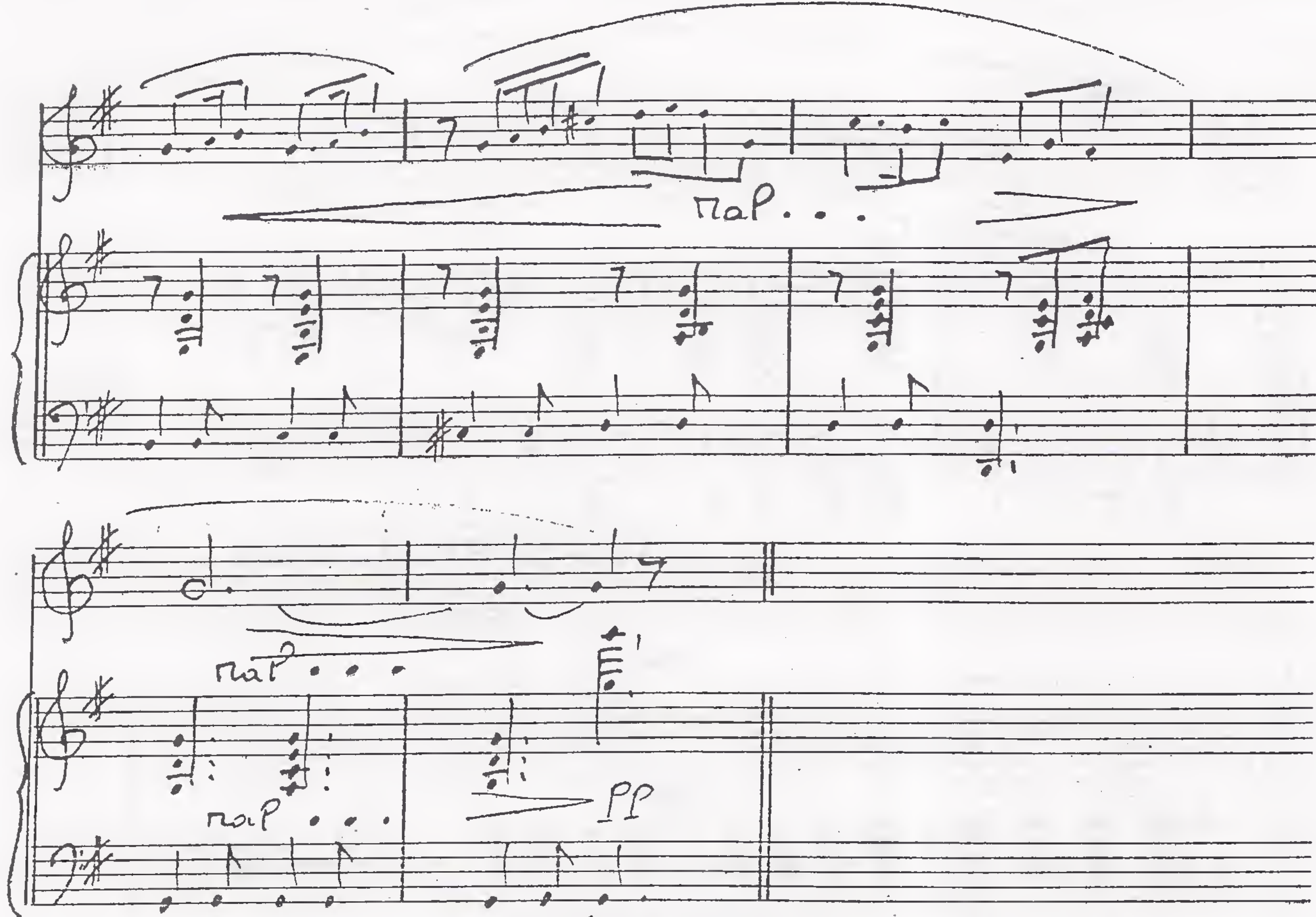
ral...

Un peu moins vite

mf

mf

simile



CALENDRIER SCOLAIRE

Dates de rentrée des personnels enseignants et des élèves et dates des périodes de vacances des classes (art. 5)

	Zones	1990-1991	1991-1992 *	1992-1993
Rentrée des personnels enseignants	A et B	vendredi 7 septembre 1990	lundi 9 septembre 1991	mercredi 9 septembre 1992
Rentrée des élèves	A et B	lundi 10 septembre 1990	mardi 10 septembre 1991	jeudi 10 septembre 1992
Vacances de Toussaint	A et B	du samedi 27 octobre 1990 au lundi 5 novembre 1990	du samedi 26 octobre 1991 au lundi 4 novembre 1991	du samedi 24 octobre 1992 au lundi 2 novembre 1992
Vacances de Noël	A et B	du samedi 22 décembre 1990 au lundi 7 janvier 1991	du samedi 21 décembre 1991 au lundi 6 janvier 1992	du samedi 19 décembre 1992 au lundi 4 janvier 1993
Vacances d'hiver	A	du jeudi 14 février 1991 au lundi 4 mars 1991	du jeudi 27 février 1992 au lundi 16 mars 1992	du samedi 13 février 1993 au lundi 1er mars 1993
	B	du jeudi 21 février 1991 au lundi 11 mars 1991	du jeudi 20 février 1992 au lundi 9 mars 1992	du samedi 20 février 1993 au lundi 1er mars 1993
Vacances de printemps	A	du samedi 20 avril 1991 au lundi 6 mai 1991	du samedi 25 avril 1992 au lundi 11 mai 1992	du samedi 17 avril 1993 au lundi 3 mai 1993
	B	du samedi 27 avril 1991 au lundi 13 mai 1991	du samedi 18 avril 1992 au lundi 4 mai 1992	du samedi 24 avril 1993 au lundi 10 mai 1993
Vacances d'été	A et B	du samedi 6 juillet 1991 au mardi 10 septembre 1991	du mercredi 8 juillet 1992 au jeudi 10 septembre 1992	du mercredi 7 juillet 1993 au jeudi 9 septembre 1993

Le départ en vacances a lieu après la classe, la reprise des cours a lieu le matin des jours indiqués.

En cas de vacance des classes le mercredi ou le samedi, lorsque le départ est prévu ces jours-là, les vacances commencent après la classe, respectivement, du mardi ou du vendredi.

** En 1991-1992, pour l'académie de Grenoble, les vacances d'hiver sont fixées du vendredi 7 février 1992 après la classe au mardi 25 février 1992 au matin, les vacances de printemps du samedi 18 avril 1992 après la classe au lundi 4 mai 1992 au matin.*

nOtre discOthèque

• **Célèbres pièces baroques** ; I Solisti italiani ; Denon CO-73335, DDD, 63'27.

Bien qu'il soit toujours délicat, voire impossible, de ranger convenablement dans sa discothèque un disque composé d'œuvres différentes et de compositeurs variés, je ne râlerai pas trop pour cette fois. Ce disque évite bien des manipulations puisqu'il propose un échantillon de "célèbres" morceaux des XVII[e] et XVIII[e] siècles : "le" *canon* de Pachelbel, le *largo* de *Xerxès* de Haendel ; du Bach, du Vivaldi ou l'inévitable *adagio* d'Albinoni... dû en fait à la "restructuration" et à la "restauration" de Remio Giazotto. En tout, treize morceaux, bien joués, que l'on peut écouter en classe ou dans son salon.

• **W.A. MOZART,** *Divertissements pour 8 et 10 instruments à vent* ; membres de l'Orchestre Philarmonique de Berlin ; Orféo C 163 881 A, DDD, 59'09.

Les deux divertissements pour dix instruments à vent K 166 et 186 sont des œuvres superbes, sans doute liées au séjour milanais du compositeur en 1772. On s'interroge toujours sur l'"authenticité des divertissements pour huit instruments à vent Anh. 226 et 227, mais ces œuvres, certes moins riches que les deux précédentes, peuvent parfaitement appartenir au catalogue de Mozart. L'interprétation est fort séduisante, avec une prise de son bien spatialisée. Un disque qui fait plaisir à entendre.

• **Franz SCHUBERT,** *Lieder* ; Marjana Lipovsek, mezzo-soprano, Geoffroy Persens, piano ; Orféo C 159 871 A, DDD, 67'22.

Contrairement aux mauvaises habitudes des chanteurs qui transposent inconsidérément, il faut inlassablement répéter que Schubert avait une voix de ténor et que la plus grande partie de ses lieder sont écrits pour ténor. Il y a cependant des exceptions, pour basse ou pour soprano, et ce disque nous offre un panorama de lieder pour voix de femme : *Mignon, Le Roi de Thulé, Marguerite au rouet,* etc. Les deux interprètes sont tout à fait rompus à ce répertoire et font de ce disque un vrai régal.

• **Robert SCHUMANN,** *l'œuvre pour orgue* par Philippe Lefebvre ; Fy FYCD 023, ADD, 56'13.

L'époque romantique a redécouvert l'orgue quelque peu délaissé depuis le style galant, et a forcément puisé chez le maître absolu : J.-S. Bach. C'est en 1845 que Schumann écrit ses trois seules œuvres pour orgue (en fait pour piano-pédalier, invention de Pleyel qui n'a plus sa place qu'au musée). Tout le relie à Bach et à la polyphonie classique : il est professeur au conservatoire de Leipzig que dirige son ami Mendelssohn ; tous deux apprennent à aimer et pratiquer cette musique ; Schumann fait partie des créateurs de la Bach-Gesselschaft et de la première édition monumentale des œuvres du Cantor. L'influence du grand homme est donc très audible mais Schumann y a mis son inimitable inspiration. En 1976, Philippe Lefebvre, à l'orgue de l'abbatiale Saint-Michel de Nantua, avait été le premier à enregistrer cette intégrale formée des numéros d'opus 56, 58 et 60. Ce report en CD est donc un disque rare, un fleuron de la compactothèque.

• **Claude DEBUSSY,** *Images, Masques, L'Isle joyeuse* ; **Maurice EMMANUEL,** *Sonatines IV à VI* ; Yvonne Lefébure, piano ; Fy, FYCD 109, ADD (?), 59'29.

Excellente idée que ce couplage de deux compositeurs que tout rapprochait, même si le rangement dans la discothèque est difficile. Une fois de plus, il faut remarquer la grande intelligence pianistique et musicale d'Yvonne Lefébure qui savait traduire toutes les intentions des compositeurs qu'elle interprétait. Une réédition qui s'imposait et une occasion supplémentaire de ne plus ranger Emmanuel parmi les seuls musicologues.

• **Igor STRAVINSKY** et **P. I. TCHAIKOVSKY,** concertos pour violon et orchestre ; Jean-Jacques Kantorow, Orchestre Philarmonique de Londres, Bryden Thomson ; Denon, CO 73325, DDD, 52'50.

Bien que les deux compositeurs soient compatriotes, on ne peut rêver meilleur exemple de mariage de la carpe et du lapin, et l'on ne sait d'ailleurs où le ranger. Mais cela n'enlève rien à J.-J. Kantorow qui nous séduit toujours et est ici bien servi par un orchestre et un chef lui donnant une réplique à sa mesure.

• **Florent SCHMITT,** *Musiques pour piano* par Alain Raës ; Fy FYCD 120, DDD, 78'34.

De tradition très classique, Florent Schmitt nous a légué une œuvre féconde mais encore trop mal connue, et pourtant, les chefs-d'œuvre abondent. On s'en convaincra à l'écoute de ces cinq numéros d'opus (32, 42, 56, 87 et 94) où l'on retrouve tout le charme et le métier de ce très grand musicien. Alain Raës semble se spécialiser dans la découverte des grandes œuvres oubliées – il a déjà enregistré l'intégrale pour piano d'Albert Roussel chez le même éditeur – son interprétation est sensible et savante, respectueuse et novatrice. Une découverte à ne pas manquer.

• **Arthur HONEGGER,** *Jeanne au bûcher* ; Muriel Chaney, Alain Cuny, Orchestre Philarmonique et chœurs de Nice, Jean-Marc Cochereau ; Fy FYCD 041, ADD, 77'33.

Depuis quelques années, Honegger semble enfin sortir du purgatoire où l'avaient relégué des ignorants ou des oublieux. Il faut donc se réjouir du report en CD de cette version enregistrée en 1976. Emotion assurée.

• **Daniel PAQUETTE,** *Mon Jura...* ; ensembles universitaires sous la direction de l'auteur ; REM 11075, disque noir.

Les universitaires musicologues ne sont pas tous de simples théoriciens, comme en témoignent l'œuvre de Jacques Chailley ou celle de notre collègue Daniel Paquette, professeur à l'Université Lumière de Lyon. Natif de la Franche-Comté, notre ami évoque avec lyrisme son pays natal à travers l'harmonisation de 15 chants comtois et par des compositions originales : *Mon Jura* et *Trois légendes du château de Joux*. Des œuvres dans la veine d'un Canteloube ou d'un Emmanuel que l'on a beaucoup de plaisir à écouter.

Philippe ZWANG

Les Kindertotenlieder de Gustav MAHLER

par **Serge GUT**
Directeur de l'U.F.R. (musicologie Paris-Sorbonne)

II. Nun seh'ich wohl, warum so dunkle Flammen

Nun seh'ich wohl, warum so dunkle Flammen
ihr sprühtet mir in manchem Augenblicke.
O Augen ! Gleichsam, um voll in einem Blicke
zu drängen cure ganze Macht zusammen.

Dort ahnt'ich nicht, weil Nebel mich umschwammen,
gewoben vom verblendenden Geschicke,
daß sich der Strahl bereits zur Heimkehr schicke,
dorthin, von wannen alle Strahlen stammen.

Ihr wolltet mir mit eurem Leuchten sagen :
Wir möchten nah dir bleiben gerne,
doch ist uns das vom Schicksal abgeschlagen.

Sieh uns nur an, denn bald sind wir dir ferne !
Was dir nur Augen sind in diesen Tagen :
In künft'gen Nächten sind es dir nur Sterne.

Maintenant je vois bien pourquoi
Vous me jetez à tout moment de si sombres flammes.
Oh, ces yeux ! Ces yeux ! Comme pour, en un seul regard,
Concentrer toute votre puissance.

Je ne pressentais pas — car un brouillard flottait autour de moi,
Tissé par un destin aveuglant —
Que le rayon déjà se préparait au retour,
Là-bas d'où tous les rayons émanent.

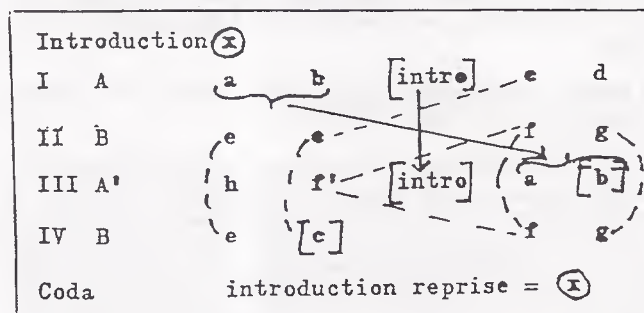
Vous vouliez me dire avec votre lumière :
"Nous aimerions volontiers rester près de toi,
Mais cela nous est refusé par le destin !

Regarde-nous bien, car tantôt nous serons loin de toi !
Ces jours, ce ne sont pour toi que des yeux ;
Les nuits prochaines, ce ne seront pour toi que des étoiles".

Voici — avec le cinquième — le lied le plus complexe du cycle, tant au point de vue de la forme que de celui des tonalités. Rappelons qu'il date de l'été 1904, selon les dernières recherches. De fait, une étude stylistique approfondie montre qu'il se distingue par plusieurs aspects des Lieder 1, 3 et 4, tout en se rapprochant du lied 5. Cette constatation vient conforter la nouvelle proposition de datation.

Le poème est un sonnet : on a donc deux quatrains auxquels succèdent deux tercets. Mais comme Mahler incorpore à ses tercets des matériaux thématiques antérieurs confiés aux seuls instruments, ceux-ci sont, musicalement, de longueur à peu près semblable à celle des quatrains.

Au premier abord, la forme paraît assez complexe. Mais une observation attentive décèle huit tronçons mélodiques différents qui — variés ou transposés, passant de la voix aux instruments et vice versa — reviennent dans des situations imprévues qui témoignent de la grande subtilité structurelle du compositeur. En outre, il y a une sorte de leitmotiv (x) qui débute l'introduction, revient tout au long de la pièce et lui confère son unité la plus marquante. Voici, rassemblés en un tableau schématique, la répartition de ces divers éléments (les passages instrumentaux sont mis entre crochets) :



Pour faciliter la compréhension du tableau, les mesures correspondantes à chaque section et sous-section ont été omises. Les voici :

Voir l'Education Musicale n° 361.

Introduction (1-5) = ⓧ			
I	A (6-21)	= a (6-8) + b (9-10) + intro (11-14)	+ e (15-18) + d (18-21)
II	B (22-37)	= e (22-25) + e (26-28)	+ f (29-30) + g (31-37)
III	A' (38-53)	= h (38-42) + f' (43-47) + intro (44-49)	+ a (48-51) + b (52-53)
IV	B (54-67)	= e (54-57) + e (58-60)	+ f (61-62) + g (63-67)
Coda	(68-74)	= introduction reprise = ⓧ	

Commentaire

Le leitmotiv ⓧ consiste en trois notes ascendantes (noires ou croches) aboutissant à un temps fort (presque toujours le premier temps) où la dernière note est reprise sous forme appoggiaturée au demi-ton ascendant et en valeur de blanche :



La seule exception à ce principe se trouve aux mesures 28-29 où la quatrième note appoggiaturée se trouve à un demi-ton au-dessus de la précédente.

Il résulte de la permanence de ce leitmotiv et de son principe appoggiaturé au demi-ton ascendant, une atmosphère tristanesque assez marquée, très rare chez Mahler.

La fréquence de reprise des divers tronçons est la suivante : 2 a, 2 b, 3 c, 1 d, 2 e, 3 f, 2 g, 1 h. On remarquera que seuls les tronçons "d" et "h" n'apparaissent qu'une fois. Mais ce sont ceux aussi qui sont les plus fortement "imbibés" du leitmotiv ⓧ. Du reste, le tronçon "h" débute par le leitmotiv qui est, en somme, développé.

On constate que — au-delà du schéma structurel proposé ABA'B — il y a, en fait, une imbrication très subtile des divers éléments qui fait qu'il n'y a pas de physionomie propre à chaque section, mais que l'on a l'impression d'entendre à la fois toujours la même chose et toujours autre chose. Ce sentiment curieux résulte de la très grande ingéniosité du plan structurel qui — à nouveau — n'est pas sans rappeler la façon de procéder de Wagner. Et ceci, tout naturellement, nous amène à nous poser la question : s'agit-il d'une forme strophique ou *durchkomponiert* ? Le strophisme est indiscutablement présent, du fait que l'on retrouve les mêmes éléments dans des strophes différentes. Mais les multiples variations auxquelles ces éléments sont soumis ainsi que l'irrégularité de la distribution des mêmes tronçons donne une impression de solution de continuité et donc de *durchkomponiert*. On pourrait formuler ce phénomène en disant que l'on a affaire à un strophisme varié pénétré de procédés provenant du *Durchkomponieren*.

La mélodie

Malgré la variété de la courbe mélodique et l'abondance des modulations, Mahler conserve un diatonisme très important avec une prépondérance de notes conjointes. En procédant ainsi, il s'éloigne des principes propres à *Tristan*. Le chromatisme de la partie vocale reste tellement discret qu'il ne se présente — de façon bien anodine ! — qu'aux mesures 28, 38 et 60.

L'harmonie

Elle est à la fois traditionnelle et, souvent, présentée d'une manière non conformiste ; ce qui crée un charme certain. Ainsi l'accord de la mesure 6 — avec un *la b* venant après le *la ♮* de la mesure précédente — peut s'analyser en considérant le *mi b* comme une appogiature — très longue ! — du *ré* (qui vient à la mesure 8). Mais il est certain qu'à l'audition, on entend une quarte-et-sixte de *la b* (sans notion d'appogiature) sur une basse-fondamentale *sol* : ce qui est une présentation fort originale. A la mesure 31, le *sol #* est une appoggiature du *la,* mais quand cette note arrive on a changé d'accord ; quand au *ré,* il est une sixte ajoutée. Aux mesures 66-68, il faut absolument avoir une compréhension contrapuntique de ce qui se passe : tandis que les violons montent la gamme d'ut majeur (mes. 67 sq.), il y a une progression chromatique (en partie sous-entendue) au grave avec *do - do#- ré.* Si bien que l'accord de septième diminuée de la mesure 67 — provoquant et une fausse relation et une dissonance crue avec la mélodie du supérius — a sa logique propre que l'oreille perçoit fort bien, car elle n'est nullement gênée par le choc qui résulte de l'amalgame.

Les modulations

Souvent floues et imprécises, les grandes lignes modulantes se repèrent, à condition de considérer les grandes perspectives.

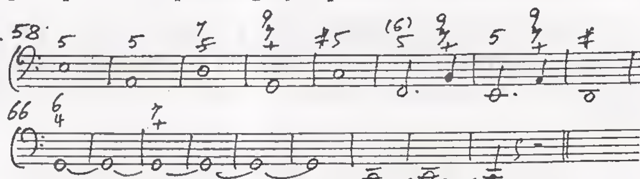
Ainsi, la longue pédale de *sol* grave du début (mes. 2-9) peut éventuellement apparaître dans les premières mesures comme une tonique de *sol* mineur, mais — dans une perspective plus large — elle se révèle comme la dominante du ton principal qui se résoud sur le *do* tonique à la mesure 15. On a ainsi une tonalité prépondérante d'*ut* mineur pour les mesures 1-14, puis d'*Ut*

majeur pour les mesures 15-21 (les mes. 17-21 n'étant qu'un savant jeu sous-dominantique évoluant entre les degrés II et IV).

La seconde strophe est plus complexe. Elle débute d'une façon assez instable : *ut* (mes. 22-23), *fa* (mes. 24-25) et *LA* (mes. 26-28). Mais aux mesures 29-37, on est en UT majeur, avec une habile "cascade" des quintes, bien camouflée : *sol* (mes. 29), *do* (mes. 30), *fa* (mes. 31), *si* (mes. 31), *mi* (mes. 32) ; *la* (mes. 32) *ré* (mes. 33), et à nouveau *sol* dominante (mes. 34-37).

La troisième strophe, après une hésitation de trois mesures, accroche rapidement le ton de *RE* majeur (mes. 41-45) avec une pédale de dominante bien étalée. On remarquera la quarte-et-sixte épanouie de la mesure 41, soulignée par la harpe, au mot *Leuchten* (lumière). Puis on passe en *sol* mineur (mes. 49-52) qui n'est qu'une transposition à la quarte inférieure des mesures 6-9.

La quatrième strophe, après une hésitation de début — identique à celui du début de la seconde strophe — s'installe rapidement en *UT* majeur à la mesure 58 qui sera maintenu jusqu'à la mesure 69 et, ensuite, minorisé pour conclure. La "cascade" des quintes qui avait été relevée aux mesures 29-37 est reprise ici et intensifiée, puisqu'elle se prolonge jusqu'au bout du morceau :



Les modulations sont ainsi plus simples qu'il n'y paraît de prime abord. En voici le résumé schématique :

Introduction + strophe I : ut (mes. 1-14) + UT (mes. 15-21)

Strophe II : modulant (mes. 22-28) + UT (mes.29-37)

Strophe III : indéterminé (mes. 38-40) + RE (mes. 41-47) + sol (mes. 49-53)

Strophe IV : modulant (mes. 54-57) + UT (mes. 58-67)

Coda : UT-ut (mes. 68-74).

Comme pour le premier lied, après le déploiement majeur, — avec une très belle boucle vocale suspensive sur l'accord de quarte-et-sixte de dominante — c'est le même ton minorisé qui conclut, indiquant que l'état de tristesse inconsolable n'est pas encore surmonté (3).

(à suivre)

Note

3. Cette alternance du majeur et du mineur du même ton avec conclusion en mineur est un procédé qu'avait déjà utilisé auparavant Schubert. On pourra étudier sous cet angle les conclusions des lieder 1 *(Gute Nacht)*, 11 *(Frühlingstraum)* et 22 *(Mut)* de la *Winterreise*. Mais la rapidité des confrontations majeur-mineur est propre à Lahler. En outre, il introduit des inflexions très expressives dans la ligne mélodique.

bibliographie

• Roman INGARDEN. **Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?** Christian Bourgois, éditeur. 215 pages, 100 F.

Des écrits de Salman Rushdie à ceux de Roman Ingarden, Christian Bourgois ne cesse d'enrichir son catalogue. Le présent ouvrage ne souffrira, quant à lui, que la plus courtoise contestation...

Considéré comme l'un des principaux fondateurs de la branche esthétique de la phénoménologie, le philosophe polonais Roman Ingarden (décédé en 1970) a écrit plusieurs essais sur l'ontologie, dans lesquels les arts (musique, architecture, sculpture, peinture, cinéma) servent de référence concrète à la réactualisation du vieux débat entre réel et idéal.

Elle existe et elle n'existe pas.
Elle est une réalité et une abstraction.
Elle est un objet temporel et hors du temps.
Audible et inaudible.
Simultanément.

A quoi se rapporte ce nœud de paradoxes ?
A l'œuvre musicale, répond l'essai de Roman Ingarden.

Une systématique remise en question des évidences empiriques sous-tend tout l'essai. Ainsi – selon le philosophe – interprétation, partition et expériences psychiques seraient-elles trop souvent confondues avec l'œuvre musicale en soi.

La – remarquable – présentation de l'ouvrage par Dujka Smoje (professeur à l'Université de Montréal et, par ailleurs, traducteur de l'essai) nous permet de pénétrer aisément une pensée extrêmement neuve qui, sans cela, pourrait être difficile d'accès. Présentation qui nous permet également de projeter la réflexion de Roman Ingarden vers des domaines que celui-ci n'avait pas abordés.

• Jean-François SENART. **Le geste musicien**. Louise Courteau, éditrice (Québec). Distributeur en France : C.Q.F.D.L. 12 ter, rue de Lagny, 77400 Saint-Thibault-des-Vignes. 102 pages.

Deux parties composent ce petit volume. La première partie : "le chef démystifié" (nous dirions plutôt : "démythifié") est une suite de réflexions sur la raison d'être du chef d'orchestre, sur son rôle, sur la nature du geste de direction, sur l'apprentissage du métier. La deuxième partie : "Fondements d'une technique de la direction" est un précis éminemment didactique des sensations de base que doit cultiver tout chef d'orchestre débutant (attitude corporelle, "bulle", plateau, pulsation, départ, arrêt), des différents types de battue et de la manière de les intégrer aux sensations de base. Sont également envisagés quelques points particuliers, tels que la respiration, l'usage de la baguette, le synchronisme et l'indépendance des bras.

Un compendium, pour tout apprenti chef d'orchestre ou de chœur.

• Jean-Paul HOLSTEIN. **L'espace musical dans la France contemporaine**. Collection *Que sais-je ?* n° 2375, P.U.F., 128 pages.

Equivoque d'un titre... Ne s'agit-il pas plutôt d'une présentation, à travers la musique française, des grandes tendances de l'art musical de notre temps ? Trois principaux facteurs ont marqué, depuis cent ans, l'évolution de notre musique : technicité, internationalisme et démocratisation – la musique n'étant en cela, à l'évidence, que le reflet de nos sociétés.

Jean-Paul Holstein insiste, tout d'abord, sur le poids des héritages plus ou moins lointains dont nous sommes comptables ; il montre l'influence sur la musique française des musiques de l'Europe, de l'Amérique, de l'Asie, de l'Afrique ; il fait le bilan des traditions, évolutions et révolutions (assez proche en cela de la pensée de Marcel Landowski, l'auteur fait la part belle aux mouvements néo-classiques) ; il dégage enfin les constantes de ce qu'il estime être le goût français.

Un supplément sur la chanson ainsi que certains propos sur le jazz et les musiques populaires modernes pourront peut-être prêter à sourire. Mais ce ne sont que vétilles... Un ouvrage, au demeurant, bien utile et agréable à lire.

• **Modeste Moussorgski et le drame musical russe**. Préface de Guéorgui Sviridov, compositeur, Héros du Travail Socialiste. Editions "Radouga", Moscou. Distribué en France par la Librairie du Globe (2, rue de Buci, 75006 Paris). Cartonné sous jaquette, 388 pages, 80 F.

Etonnamment pauvre est la bibliographie moussorgskienne de langue française. Cet ouvrage sera donc le bienvenu... Outre la brève et curieuse notice autobiographique rédigée par Moussorgski en 1880, est ici reproduit l'essentiel de la correspondance adressée par le compositeur à ses amis Balakirev, Rimski-Korsakov, Lioudmila Chestakova (sœur cadette de Glinka), Vladimir Stassov (critique musical, idéologue du groupe des Cinq) et quelques autres.

Près de 200 pages de souvenirs, d'essais biographiques, d'articles de presse et de jugements signés de

contemporains (V. Stassov, N. Rimski-Korsakov, C. Cui, A. Borodine, etc.) et assortis d'un appareil critique très complet nous permettent de mieux situer l'homme et le musicien dans son cercle d'amis et dans la société russe de son temps.

• Marie-Claire LE MOIGNE-MUSSAT. **Musique et Société à Rennes aux XVIIIe et XIXe siècles.** Préface de Jean Mongrédien. Collection : Vie musicale dans les provinces françaises, tome VII. Editions Minkoff (8, rue Eynard, 1205 Genève, Suisse). Relié toile, sous jaquette. Format 22,5 x 28,5. 446 pages.

On imagine trop souvent que la musique française se résume à la vie musicale parisienne. Merci aux éditions suisses Minkoff de nous rappeler, au fil de sa collection dédiée aux provinces françaises, qu'il n'en est rien ; ce septième tome consacré à la seule Bretagne reprend l'essentiel de la thèse de doctorat d'Etat soutenue, en 1986, devant l'Université de Paris IV-Sorbonne par celle qui est aujourd'hui professeur à l'Université de Rennes II.

Marie-Claire Le Moigne-Mussat a dépouillé une immense quantité de documents, inédits pour la plupart : nous voyons renaître ainsi, sous la plume érudite et stimulante de l'auteur, toute la vie sociale, intellectuelle et artistique d'une cité qui se rêva longtemps métropole régionale. Sait-on assez, par exemple, qu'en seulement vingt ans (de 1836 à 1856) furent représentés, à Rennes, cent vingt-deux ouvrages lyriques, parmi lesquels soixante-dix-neuf (soit 62 %) étaient des créations...

L'auteur, toutefois, ne donne pas dans le piège de l'érudition locale et son propos, pour être localisé, n'en prend pas moins valeur exemplaire. 141 illustrations, ainsi que cartes, graphiques, notes et index enrichissent cette magnifique monographie.

L'édition musicologique ne s'est (semble-t-il) jamais mieux portée... Une nouvelle collection : "De la musique", dirigée par Brigitte Massin, vient ainsi de voir le jour aux éditions Alinéa (22, rue Victor-Leydet, 13100 Aix-en-Provence). Deux ouvrages sont déjà parus :

• **William Christie : sonate baroque,** par Jean-François Labie. Editions Alinéa. Format 16 x 20. 200 pages, 89 F.

Fondateur des *Arts Florissants* – l'un de nos meilleurs ensembles baroques –, maître d'œuvre de l'admirable reprise de l'*Atys* de Quinault et Lully, le musicien américain William Christie nous livre ici, par le truchement de Jean-François Labie, ses idées sur l'interprétation des musiques italienne et française aux XVIIe et XVIIIe siècles ainsi que sur la nature du baroque. Une réserve cependant : Pourquoi relancer une nouvelle fois la polémique sur le diapason? Polémique que l'on pouvait espérer – le bon sens aidant – apaisée...

• **Ravel d'après Ravel**, par Hélène Jourdan-Morhange et Vlado Perlemuter / **Rencontres avec Vlado Perlemuter**, par Jean Roy. Editions Alinéa. 16 x 20. 156 pages, 83 F.

Il était souhaitable que fussent enfin réédités les entretiens – enregistrés naguère pour la Radiodiffusion française – de la violoniste Hélène Jourdan-Morhange et du pianiste Vlado Perlemuter. Considéré comme l'héritier de la plus pure tradition ravélienne – ne travailla-t-il pas presque quotidiennement, pendant six mois, avec le compositeur ? – Vlado Perlemuter, au cours de ces douze entretiens, nous fait pénétrer au cœur de la pensée musicale de Ravel. C'est un document inestimable, non seulement pour les pianistes – toute l'œuvre pour piano est ici commentée, exemples musicaux à l'appui – mais également pour tout musicien ou même simple mélomane.

Dans une deuxième partie, le critique musical Jean Roy dépeint le pianiste dans la vie quotidienne, en récital, pendant des séances d'enregistrement, donnant un cours d'interprétation... Une magistrale leçon de musique !

Francis COUSTÉ

XIXe CONGRÈS INTERNATIONAL DE L'I.S.M.E.

• Le XIXe Congrès international de l'I.S.M.E. (International Society for Music Education) aura lieu à Helsinki (Finlande), du 7 au 12 août 1990.

Thème : **L'éducation face à l'avenir.**

• Un séminaire précèdera le Congrès, à Leningrad (URSS), du 31 juillet au 5 août 1990.

Thème : **La Musique à l'école et la formation des enseignants face à l'avenir : approche contemporaine pour un programme en évolution.**

• Toujours dans le cadre du Congrès, un autre séminaire est prévu à Vienne (Autriche), du 31 juillet au 4 août 1990.

Thème : **L'Éducation musicale dans un paysage médiatique en mutation. Inventaire des incidences des nouvelles technologies de la communication sur la vie musicale et la politique d'Éducation musicale.**

• Séminaire de Musicothérapie à Tallin (Estonie - URSS), du 30 juillet au 3 août 1990.

Thème : **La Musique dans ses relations avec la thérapie, l'éducation et la médecine.**

Toutes communications (en anglais) ou demandes d'informations devront être adressées à :
Madame Blanche Leduc - 33, rue du Docteur Morère, 91120 Palaiseau.

(La date limite d'envoi du texte des communications a été fixée au 31 octobre 1989).

LA SUITE

Abordons ensemble son histoire.

La Suite ?... entendez par là : **suite de danses.**

C'est la forme musicale la plus ancienne, composée d'une succession de morceaux joués dans des mouvement modérés, lents ou rapides.

Ecoutons d'abord des chansons à danser :

• **"En passant par la Lorraine"...**

Depuis plus de quatre siècles on danse sur cette chanson. Il est facile d'en saisir le mouvement régulier qui donne envie de marcher – danser ou frapper dans ses mains...

Mouvement rapide ? Mouvement lent ?...

En écoutant une autre chanson, observera-t-on les mêmes mouvements, la même cadence ?...

• **"L'Alouette est sur la branche"...**

Nous en venons ainsi à parler des deux éléments les plus importants de la Musique, d'une part la *ligne mélodique* et d'autre part *le mouvement* (nous appelons parfois ce dernier : *rythme* ou *cadence*).

Danser tout en chantant, n'est pas toujours facile, surtout lorsqu'on doit sauter – tourner – ou virevolter !

Très vite, on eut donc recours à des instruments de musique de toute nature, pour soutenir le chant.

Les jours de fête, sur la place du village ou dans la cour des châteaux... on jouait ou on chantait des danses de caractères très variés ; certaines étaient appelées "*hautes-dances*".

Prenons pour exemples les **danses de Claude Gervaise** :

• **Gaillarde**

Le terme de "haute-dance" se justifie ici car l'agitation et les sauts constituent sans aucun doute cette danse... Comparons une autre danse à la précédente :

• **Pavane** (par *le quatuor de flûtes "Arcadie") (cf. note 5).*

Quels sont les mouvements qui l'accompagnent ?

On raconte que cette musique était surtout dansée à l'intérieur des châteaux... le pied devant à peine quitter le sol en la dansant... c'est ce qu'on appelait au XVI[e] siècle, une "*basse-dance*". La Pavane servait aux rois – aux princes ou aux seigneurs très pénétrés de leur importance, à montrer leurs vêtements de gala. On peut fort bien imaginer la démarche fière et orgueilleuse du paon faisant la roue ; c'est vraisemblablement le paon qui est à l'origine du nom de cette danse !

La parade terminée, le bal commence !

Danses rapides... ou danses marchées... suivons les battements réguliers du tambour, dans ces nouvelles danses :

• **Allemande** *(cf. note 1)*

Battements réguliers ? – gestes rapides ou lents ? Pour être précis, disons que nos gestes ne sont ni très lents... ni très rapides... le mouvement est donc : *modéré.*

• **Bransle de Bourgogne**

Danse populaire d'origine française... le plus souvent binaire mais parfois aussi ternaire, souvent chantée... disparaît à la fin du XVII[e] siècle. *(cf. note 2).*

• **Gaillarde**, toujours de Cl. Gervaise.

Cette danse de caractère vif et joyeux qui date également du XVI[e] siècle était très appréciée de la Reine d'Angleterre (Elisabeth I[ère]). On raconte volontiers qu'elle en dansait quatre ou cinq chaque matin... en guise de culture physique !

Ces danses rapides ou lentes, de différentes origines, aristocratiques ou populaires, tout comme aujourd'hui, suivaient des modes. Elles ont été composées par *Claude Gervaise*, un excellent musicien français attaché à la cour de François I[er] ; il les a écrites dans le but de distraire l'entourage du Roi, de faire danser à l'occasion des fêtes ou des réceptions. Nous ne savons à peu près rien de la vie de ce compositeur... si ce n'est qu'il vécut à Paris et qu'il publia plusieurs livres de **danceries**. Ces livres précieux contiennent des danses qui furent à la mode à son époque.

C'est donc à partir du XVI[e] siècle qu'on prit l'habitude de jouer, seulement sur des instruments, des airs

de danses à la suite l'une de l'autre, pour le seul plaisir de les entendre : il s'agit déjà d'une préfiguration de la **Suite** qui se présente comme une succession de danses (*menuet – bransles – sarabande – polonaise – gigue...*) et constitue **la plus ancienne des formes instrumentales.** Nous allons donc poursuivre en musique, l'histoire de la Suite (sous-entendu suite de danses !) qui connut sa plus grande vogue au XVIIe et au début du XVIIIe siècle. Avec elle, nous assistons au **début des concerts.** Les compositeurs qui écrivirent des **Suites de danses instrumentales**, s'inspirant du rythme vif ou lent des danses de leur époque, prirent l'habitude de faire précéder ces danses d'une *ouverture...* ou d'un *prélude* ; afin de préparer leur auditoire *(cf. note 3)* et intégrèrent peu à peu : des airs à la mode ou des morceaux, avec de simples indications de mouvements : *allegro – adagio – presto...*

(à suivre)

COMPLÉMENT D'INFORMATION

– Le nombre des morceaux qui composent la Suite est variable.

– Chaque morceau se divise le plus souvent en deux parties et chacune de ces parties est jouée deux fois (**coupe binaire**).

– Cette forme instrumentale fut d'abord exécutée sur le **luth**... puis sur le **clavecin** ou un instrument soliste, enfin par un **petit ensemble instrumental.**

– Selon la fantaisie du compositeur ou son pays d'origine, cette forme musicale prend des noms différents : *suite – ordre – partita* ou *sonata.*

– Pour aborder cette forme musicale si importante (la période du XVIe au XVIIIe siècle) je propose de prendre exemples dans les œuvres de grands compositeurs comme : **Claude Gervaise** *(cf. note 5)* **Jean-Sébastien Bach** et **G.F. Haendel.**

NOTES

1) **L'allemande**, danse de caractère populaire, au déroulement un peu pompeux, à deux temps, puis à trois temps, peut être considérée comme l'ancêtre de la valse...

2) **Le Bransle de Bourgogne** *"se danse par les valets et chambrières et quelquefois par les jeunes hommes et damoiselles quand ils font quelques mascarades, déguisés en paysans et bergers ou qu'ils veulent égayer privément".*

(D'après *l'orchésographie de Thoinot Arbeau* (1588) dont on trouve des extraits dans l'*Histoire de la Musique occidentale* (sous la direction de Jean et Brigitte Massin). Ed. Fayard. *Les indispensables de la Musique.*

3) **Prélude**, vient sans doute des joueurs de luth, qui avaient besoin, avant d'exécuter un morceau, d'accorder longuement leur instrument...

4) **François Couperin** est né à Paris en 1668 ; il est mort à Paris en 1733. Son œuvre se situe entre celles de **Lully** et **Rameau**. Il appartient à une grande famille de musiciens français. Pendant deux siècles (de Louis XIII à Napoléon III) les Couperin se succédèrent à l'orgue de Saint-Gervais (Paris). *Claveciniste, organiste et compositeur*, François Couperin dit "le Grand" (pour son talent et non pour sa taille !) enseigna la musique à des princes et des gens de la noblesse, sous le règne de Louis XIV et sous la Régence.

Ses œuvres, au caractère intime, discret, sensible enchantèrent **J. S. Bach.** On sait que les deux musiciens échangèrent de nombreuses lettres. Ecoutez de lui : **les tic-toc-choc** ou **les maillotins, le Carillon de Cythère, les dominos, les bavolets flottants, les barricades mystérieuses... ou le rossignol en amour.** cf. chez *Harmonia Mundi le 3e Concert royal (HMU 2.461)* cf. aussi les extraits des *14e – 17e et 18e Ordres.*

5) Pour les **danses de Claude Gervaise**, je choisirais un ou deux exemples de danses **dans des interprétations instrumentales différentes** ; des danses exécutées par le **Quatuor de flûtes "Arcadie"** (remarquable !) *Edici 21.260.* Puis je ferais entendre les mêmes morceaux exécutés **sur des instruments anciens** avec : *"La Renaissance du Pays de France" RCA 650.001...* enfin par un **ensemble de Cuivres** de très grande réputation **"Ars Nova"** chez *Erato* car peu importait aux compositeurs de "danceries" le choix des instruments qui devaient exécuter leurs œuvres !



L'ESTIVAL

Deuxième festival des musiques de Saint-Germain-en-Laye

De l'amateur de musique classique au rocker, du néophyte à l'expert, l'Estival s'adressait à tous. Salles de concert, kiosque à musique, rues furent en fête en cette fin d'été, du 15 au 23 septembre.

Ce fut un festival de qualité où furent appréciés des artistes illustres comme Alexandre Lagoya, Michel Legrand, Charlélie Couture... et des étoiles déjà renommées comme Isabelle Guérin (harpe) ou, pour des rythmes plus appréciés des jeunes, David Koven, Véronique Merveille, Anne Claire et les Rôdeurs, Charlie Bad Gooze, les VRP, l'Atelier Jazz des Yvelines...

Les enfants ne furent pas oubliés : des concerts de musique africaines ou sud-américaines leur étaient proposés.

Bravo pour cette heureuse semaine où chacun pouvait satisfaire ses goûts et s'il le désirait s'initier à de nouvelles sonorités.

LA MUSIQUE A L'ECOLE ET LA LOI D'ORIENTATION

Organisme à vocation professionnelle qui regroupe les compositeurs et éditeurs de musique, la SACEM est très attentive à la place de la musique dans notre système éducatif.

La dynamique actuelle, impulsée par le Ministère de l'Education Nationale et celui de la Culture, a conduit le Conseil d'Administration de la Société à émettre une série de réflexions et propositions présentées ici.

LA DEMANDE / L'ETAT DES LIEUX

Tous les observateurs conviennent que la musique, sous toutes ses formes, est aujourd'hui le mode d'expression favori des enfants. Répondant à cette très forte demande, l'économie de la musique, la pratique, l'écoute se sont considérablement développées en France.

Pourtant, l'enseignement de la Musique à l'Ecole apparaît gravement déficient, incapable de satisfaire l'attente à la fois massive et très différenciée des familles ; ainsi, alors que l'éveil musical est assuré avec efficacité par l'Ecole Maternelle, le rôle de la musique dans les classes primaires est quasiment inexistant.

LES INTENTIONS ET LEURS LIMITES

La loi du 6 janvier 1988 relative aux Enseignements artistiques présente d'incontestables points positifs : engagements pris sur le long terme, moyens financiers accrus, affirmation du caractère obligatoire de l'enseignement musical dans le primaire.

Mais des zones d'ombre demeurent :

– en effet, l'intérêt franc et constant des familles pour l'enseignement artistique appelle un aménagement profond des temps et rythmes scolaires, exigence peu formulée dans ce texte ;

– les responsabilités des collectivités territoriales virtuellement très importantes sur le plan de l'incitation et des financements ne sont pas précisément définies ;

– enfin, la nécessité d'une rénovation des formations musicale et culturelle des enseignants n'est pas suffisamment formulée ;

LES PROPOSITIONS DE LA SACEM

La loi d'orientation, élaborée par le Ministère de l'Education Nationale, vient d'être soumise au vote du Parlement : les mesures budgétaires nouvelles que le texte implique sans doute, ne trouveront leur pleine efficacité qu'accompagnées :

a) d'un profond réaménagement des relations entre les différentes institutions concernées : ministères, collectivités territoriales, associations ;

b) d'une approche nouvelle des modes de collaboration entre pédagogues : enseignants, directeurs d'école, inspecteurs, musiciens-intervenants ;

c) d'un souci réel de refonte des programmes.

1 – Promouvoir des relations nouvelles entre institutions

– en réactivant le rôle des collectivités territoriales : (une campagne d'information, en collaboration avec des organismes tels que l'Association des Maires de France et les médias spécialisés pourrait les sensibiliser à leurs nouvelles responsabilités culturelles) ;

– en développant avec des moyens financiers adaptés les Centres de Formation des Musiciens Intervenants (CFMI), là où la demande s'exprime ;

– en multipliant les ponts entre enseignement général et spécialisé ;

– en assurant une présence accrue de la musique vivante à l'Ecole, avec le concours d'associations telles que JMF, Centres Musicaux Ruraux, Musicoliers : concerts, rencontres, ateliers, etc...

2 – Réconcilier intervenants et maîtres

– en incitant les directeurs d'école à entretenir des relations privilégiées avec toutes les forces musicales qui les environnent ;

– en encourageant l'instauration de liens contractuels entre intervenants et collectivités locales, avec l'accord et à la demande des directeurs d'établissements et de leurs maîtres ;

– en favorisant les contacts entre l'Inspection et les Conseillers Pédagogiques de l'Enseignement Musical et intervenants issus des CFMI ;

– en améliorant et en développant parallèlement la formation musicale des maîtres.

3 – Rénover les programmes et prendre en compte l'environnement sonore et musical des jeunes

– en réduisant le décalage entre le monde sonore réel de l'Enfant et le contenu de l'enseignement musical proposé par l'Ecole ;

– en incitant les télévisions à diffuser des programmes éducatifs plus exigeants.

Par ailleurs, une information médiatique (radio-TV) sur le thème "La musique à l'école, c'est naturel", pourrait aider les enseignants à se mobiliser et à s'organiser pour faire face aux demandes exprimées par les enfants eux-mêmes.

La SACEM est prête à s'associer à toutes initiatives qui s'accorderaient avec ses propositions : commissions de travail et d'étude, campagnes d'information, festival des musiques à l'Ecole, etc...

La SACEM
Juillet 1989

L'université de Paris I
L'École Normale Supérieure
Le Centre d'Information
et Documentation Musicale (CNRS)
L'IRCAM - Centre Georges Pompidou

annoncent la création en 1989/90 d'un

D.E.A. DE MUSIQUE ET MUSICOLOGIE DU XXᵉ SIÈCLE

Responsable : Hugues Dufourt

Les cours du DEA seront distribués en quatre séminaires hebdomadaires (dont un double) et auront lieu à l'IRCAM les jeudi, vendredi et samedi matin, à raison de trois heures par séance, du 6 novembre 1989 au 10 juin 1990.

Pour tous renseignements et informations, écrire à :

DEA MUSIQUE ET MUSICOLOGIE DU XXᵉ SIÈCLE
IRCAM/CID-RM
31, rue St-Merri - 75004 Paris - France
Tél. : (1) 42 77 12 33 poste 48 23

XXIIIÈME CONCOURS DE L'INSTITUT MUSICAL EUROPÉEN

Le Concours International de piano de l'Institut Musical Européen a pris, en quelques années, une importance considérable. Il s'adresse à tous les pianistes qui n'ont pu accéder aux Conservatoires Nationaux ou Régionaux (soit atteints par la limite d'âge, soit victimes d'un manque de place) et met en valeur l'enseignement privé de haut niveau.

Dans cette compétition internationale réunissant cette année 507 candidats, deux pianistes ont été particulièrement remarqués : Kornelia OGORKOWNA (originaire de Pologne), poursuivant ses études en Belgique. Lauréate dans plusieurs concours internationaux, elle a obtenu, en 1984, son diplôme supérieur à l'Ecole Normale de Paris, et vient de se voir attribuer une classe de musique de chambre au Conservatoire Royal de Liège.

Clarisse HIRZEL (Suisse) est déjà dotée de prix de virtuosité et d'excellence dans divers concours. Toutes deux ont obtenu le diplôme professionnel avec mention d'honneur décerné par un jury composé de personnalités représentant sept nations européennes.

Citons encore dans l'éloquent palmarès de 1989, Florence ROUICHI (France), Tanya WANNEMACHER (Allemagne), Olivier GLEIZER, Benjamin FAURE et Anne LARUELLE (France).

Informations diverses

• **Le Conservatoire de Musique d'Auteuil** annonce la réouverture de son Cours d'Enseignement Supérieur Libre de Préparation au Professorat Pianistique :

– Certificat d'Aptitude Professionnelle à l'Enseignement Elémentaire et Secondaire du Piano ;

– Diplôme Supérieur d'Enseignement Pianistique.

Renseignements : sur rendez-vous, au Secrétariat de l'Académie de Piano Pierre Duvauchelle, 57 bis, boulevard Exelmans, Paris XVIe, tél. 46 51 72 13.

• **Centre Régional de Formation à la pédagogie musicale.**

Stage 1989-90 du 14 octobre au 7 avril, au Conservatoire National de Douai.

Renseignements : 87 rue de la Fonderie, 59500 Douai.

• **Centre d'Art Polyphonique de Paris - Ile de France**

Auditions et concerts. Direction de chœur. Etudes de répertoires. Formation vocale. Musique de chambre vocale. Pédagogie. Réalisations musicale. Chanter sous la direction artistique de Rachid Safir.

9, rue La Bruyère, 75009 Paris.

• **Les Rencontres de la Harpe**

Du 2 au 5 novembre 1989, le Conservatoire de Lille et l'Assecarm organisent les "Rencontres de la Harpe" à l'initiative de Marie Astrid Auffray, professeur au CNR de Lille. Huit professeurs dont Elisabeth Fontan-Binoche, trois concerts : le trio "Tragicomedia", le duo de musique traditionnelle écossaise "Patsy and Mary" et uun récital de Chantal Mathieu, Premier Prix du Concours International d'Israël.

Présence aussi des luthiers Budin, Camac, David, Salvi Lyon-Healy.

Plus de 120 stagiaires se retrouveront pour ces rencontres.

Renseignements : Conservatoire de Lille : 20 74 57 50 – ASSECARM : 20 55 01 58.

• **Le Conservatoire national de Région de Toulouse**

– forme les futurs professionnels de la Musique et les amateurs de haut niveau ;

– prépare au baccalauréat F 11, à la licence d'enseignement, au C.A.P.E.S., à l'agrégation de musicologie et au diplôme de musiciens intervenants (DUMI) ;

– participe à l'animation culturelle de Toulouse et de Midi-Pyrénées ;

– rayonne sur les départements de la Région et du Sud-Ouest.

2 900 élèves de toutes les disciplines classiques, y compris orgue, clavecin, pratique de la musique ancienne, flûte à bec, composition électroacoustique, pédagogie, jazz, danse contemporaine, art dramatique.

3, rue Labéda, 31000 Toulouse.

• **Académie Inter-musicale de Paris**

Les cours sont dispensés par des professeurs de conservatoires diplômés et concertistes, sans limite d'âge ou de niveau.

Piano, guitare, flûte (à bec et traversière), violon, violoncelle, chant, chant choral, clarinette, saxophone, histoire de la musique.

Aux membres inscrits à l'association, cinq types distincts de cours, mais néanmoins complémentaires, pour acquérir une pratique complète de la musique. Libre choix est laissé à l'élève de s'inscrire à 1, 2, 3, 4 ou 5 cours. Prix modérés.

Préparation à l'épreuve facultative du baccalauréat.

8, rue de Wattignies, 75012 Paris.

• **Centre de Musique Arabe de Paris**

Direction Nidaa Abou Mrad.

Etude de la musique classique arabe orientale. Cours individuels d'une demi-heure par semaine ou séances d'une heure par semaine avec deux participants, horaires souples : lundi au vendredi en début de soirée et samedi après-midi, à déterminer avec les enseignants.

Instruments mélodiques

– Initiation : initiation orale au langage modal de base *(maqâmât)*, couplé à l'apprentissage technique, à partir de courtes pièces caractéristiques *(doulâb)* ; approche des œuvres plus complexes *(bachâref et samâïât)*.

– Perfectionnement : interprétation de pièces de plus en plus complexes *(bachâref, samâïât, tahâmîl)* ; initiation à l'art de la variation improvisée.

Oud (luth à manche court) avec Kamal Morkos.

Kamâm (violon arabe) avec Nidaa Abou Mrad.

Qânûn (cithare sur table) avec Imad Morkos.

Percussion avec Habib Yammine. Etude des frappes de base des principaux cycles rythmiques, *oussoul* ou *awzân* arabes, des ornements et des variations, sur la *derbakkeh* et le *riq* (ou *daf*) ; apprentissage de l'art de l'accompagnement de la ligne mélodique, dans des séances de musique d'ensemble.

Renseignements : 22, avenue de Verdun, 75010 Paris.

• **Schola Cantorum**

Les nouveaux professeurs et les nouveaux cours.

Yvan Nommick : classe de direction d'orchestre.

Irène Kudela : cours d'interprétation de mélodies en langues russe, allemande et tchèque.

Emmanuelle Dubost : maîtrise de la Schola Cantorum.

Monique Mercier : préparation au concours hexacorde de piano.

Igal Shamir : violon.

Philippe Bravaix : saxophone.

Alain Bouchaux : percussion.

Renseignements : 269 rue St-Jacques, 75005 Paris. Tél. 43 54 56 74.

• **Ouverture d'une nouvelle librairie musicale à Paris.**

La Règle d'or, au 23, rue de Fleurus, 75006 Paris, dépositaire des Editions Minkoff-France.

• **Le Groupe Vocal de France** recrute de nombreux chanteurs.

Clôture des inscriptions le 25.XI.1989.

Renseignements : 26, rue du Renard, 75004 Paris.

• **Carrefour Média-Jeunesse**

Le deuxième congrès des bibliothécaires des Ecoles et Conservatoires de Musique se tiendra les 17 et 18 novembre à la MAIF à Niort.

L'EDUCATION MUSICALE

Revue Mensuelle

publie dans chaque numéro

- des analyses d'œuvres musicales de toutes époques
- des Etudes sur les Instruments, sur l'histoire de la musique
- des expériences pédagogiques
- des épreuves d'Examens et Concours
- des Avis de Concours

ainsi que Bibliographie - Discographie et toutes informations concernant l'enseignement musical.

Administration : *23, rue Bénard, 75014 PARIS - 45.42.34.07*





l'Education Musicale
23, rue Bénard
75014 Paris

Tél. : 45.42.34.07
C.C.P. N° 990469 C PARIS

BULLETIN D'ADHÉSION

A retourner dûment rempli à « L'E.M. »,
23, rue Bénard, 75014 Paris

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom : M., Mme, Mlle ______________________ Prénoms ______________________
Profession ______________________ Adresse complète ______________________
______________________ Code postal __________ Ville ______________________
Pays ______________________

				DOM-TOM Étranger**
Je soussigné, souscris un abonnement	SIMPLE	☐ 10 numéros Éducation Musicale	260 F	310 F
	COUPLÉ	☐ avec 5 iconographies	285 F	350 F
	Suppl. baccalauréat	☐ année 1990 (l'exemplaire)	70 F*	85 F
	Cassette baccalauréat	☐ année 1990	82 F	90 F
	Disque baccalauréat	☐ année 1990	85 F	95 F
	Annuaire pour la Musique	☐ année 1990 (l'exemplaire)	40 F	45 F
	Abonnement de soutien ☐ **Avion	☐ comprenant l'iconographie, (le fascicule baccalauréat et l'annuaire)	450 F	600 F

Je verse la somme de __________ F comprenant __________ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P. au nom de E.C.N. - 990469 C PARIS
☐ Par chèque bancaire au nom de E.C.N. (1)

☐ Par mandat en francs français
Date __________ Signature

* Dont 10 F de port. Changement d'adresse : joindre 10 F et la nouvelle adresse.
** PAR AVION : ajouter 100 F par an.

Nos abonnements sont toujours reconduits sauf résiliation 1 mois avant l'échéance.

(1) Cocher les cases de votre choix.

Revue mensuelle

L'EDUCATION MUSICALE

23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07

La Musique à coups de canon...

Numéro Spécial *"REVOLUTION"*

Prix hors abonnement : 50 F + 10 F de port



EDITIONS CHARLES NEGIAR

23, Rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07

L'EDUCATION MUSICALE - **Analyses musicales disponibles** - Prix : 35 F par numéro
50 F par numéro double

+ 12 F de port par numéro

J.S. BACH
1er Concerto Brandebourgeois en Fa M. — nos 319/320
5e Concerto Brandebourgeois — nos 302/303
Cantate no 4 — no 316
Prélude et Fugue en Mi bémol M. de la IIIe c.u. — nos 319/320
Petit Prélude en Do M. — nos 319/320
Passacaille en Ut m. — nos 319/320
Toccata et Fugue en Ré mineur — nos 319/320
Concerto pour 4 clavecins — no 351
2e Concerto Brandebourgeois — no 355

L.V. BEETHOVEN
Quatuor à cordes no 17 op. 33 — no 311
La Symphonie Pastorale — no 295
XVe quatuor op. 132 (1er mouvement) — nos 329/330

B. BARTOK
Quatuor no 4 — no 341

G. BIZET
L'Arlésienne (suite no 1) — no 352

H. BERLIOZ
Harold en Italie — no 326

A. CAPLET
Conte fantastique — no 352

J. CASTEREDE
Sonate alto-piano — no 345

M.A. CHARPENTIER
Dies Irae — no 345
Miserere — no 346

E. CHAUSSON
Symphonie en Si bémol — nos 336/337

F. CHOPIN
Polonaise en La M. opus 40 no 1 — no 297
Polonaise no 5 "L'Héroïque" — no 295

Cl. DEBUSSY ET G. FAURE
Mandoline — no 308

M. DE FALLA
Nuits dans les Jardins d'Espagne — no 315

C. FRANCK
Sonate piano, violon — Voir no 322

J. GILLES
Requiem — nos 349/50

E. GRIEG
Danses norvégiennes — no 344

G.F. HAENDEL
Le Messie (extrait) — no 303
Water music — no 323

HAYDN
Symphonie no 102 — no 304
Quatuor l'Empereur — no 342

B. JOLAS
Stances — nos 349/50

A. JOLIVET
Mana — no 347

M. LANDOWSKI
Symphonie Jean de la Peur — no 305

F. LISZT
Mazeppa — nos 329 à 333
Les Années de Pélerinage — nos 333 à 348

F. MENDELSSOHN
Symphonie no 4 en La M. — no 307

M. MOUSSORGSKY
Tableaux d'une exposition — no 332

W. MOZART
Sérénade en Sol M. — no 342

G. PIERNE
Cydalise (1re suite d'orchestre) — nos 348-349/50

S. PROKOFIEV
Lieutenant Kijé — no 302
Cendrillon — no 337
IIIe Concerto pour piano en Ut Majeur — no 308

H. PURCELL
Didon et Enée (Acte III) — Voir no 322

M. RAVEL
Sonatine pour piano, Jeux d'eau — no 301
Contes de ma mère l'Oye — no 324
Daphnis et Chloé — no 343
Concerto en sol M. — no 342

G. ROSSINI
L'Air de la Calomnie (Barbier de Séville) — no 314

A. ROUSSEL
Sinfonietta — no 347

C. SAINT SAENS
Concerto pour violoncelle op. 33 — no 332
La Danse macabre — no 338

E. SATIE
Parade — Voir no 322

Fr. SCHUBERT
Quatuor à cordes en Ré M. — no 306
La Mort et la jeune fille — no 328

R. SCHUMANN
Scènes d'enfants op. 15 — no 317
Manfred — no 321

H. SCHUTZ
Cantionae Sacrae — no 322

I. STRAVINSKY
Pétrouchka — no 338

A. SZYMANOWSKI
Masques — nos 339/340

L. VIERNE
3e Symphonie pour orgue op. 28 — nos 339/340

R. WAGNER
Siegfried Idyll — no 296
Le Vaisseau Fantôme - Ouverture — no 346

C.M. Von WEBER
L'Invitation à la valse — no 333

Y. XENAKIS
Nuits — nos 325/326

Egalement disponibles les Fascicules : Prix 55 F.

Fr. SCHUBERT - Trio no 2 en mi b. (2e et 4e suite) — no 292
M. FALLA - 7 chansons populaires
O. MESSIAEN - Les oiseaux exotiques

W. MOZART - Adagio et Fugue en Ut M. pour quatuor à cordes — no 302
G. VERDI - Extrait de "Otello"
A. JOLIVET - Second concerto pour trompette et orchestre

J.S. BACH - Cantate no 106 : Actus Tragicus — no 312
F. POULENC - Sonate pour flûte et piano
Ch. PENDERECKI - Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima

PURCELL - Didon et Enée - Acte III (Ed. Novello) — no 322
FRANCK - Sonate piano et violon ; 1er et IVe mouvements
SATIE - Parade (Ed. Salabert)

J.S. BACH - Magnificat — no 332
F. LISZT - Sonate en si mineur
E. VARESE - Ionisation

Joseph HAYDN - Quatuor "L'Empereur", op. 76, no 3 — no 342
Gustav MAHLER - Extraits des "Knaben Wunderhorn Lieder"
Maurice RAVEL - Concerto en Sol

PERGOLESE - Stabat Mater — no 352
BEETHOVEN - Sonate opus 109
XENAKIS - Nuits

Cahier d'Analyses A. MUSSON : Prix 55 F.

J.S. BACH - 2e suite en Si mineur Magnificat
L.V. BEETHOVEN - 5e Concerto en Mi b majeur
9e Sonate en La, dite à Kreutzer
H. BERLIOZ - Le Carnaval Romain
J. BRAHMS - 3e Symphonie en Fa majeur
P. DUKAS - L'Apprenti Sorcier
L. MOZART - Concerto pour flûte et harpe
41e Symphonie "Jupiter"
F. Schubert - Symphonie Inachevée
A. VIVALDI - Les Saisons
C.M. von WEBER - Le Freischutz (ouverture)

No spécial "Révolution Française" :
no 357 - Prix 50 F.

Baccalauréat 1990 : Prix 60 F

A. Berg - Concerto à la mémoire d'un ange
M. Ravel - Don Quichotte à Dulcinée
M. de Falla - Nuits dans les jardins d'Espagne

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal) établi au nom de l'EDUCATION MUSICALE C.C.P. 9.904.69 C PARIS

Annuaire de la Musique : Adresses des Services Ministériels, des Conservatoires et Ecoles de Musique, des Universités, des Editeurs, des Associations, Fédérations, Syndicats... etc. 30 F + 10 F d'expédition

BAC 1990 : 60 F + 10 F de port - Disque du Bac : 72 F + 15 F d'expédition - Cassette du BAC : 72 F + 10 F d'expédition.